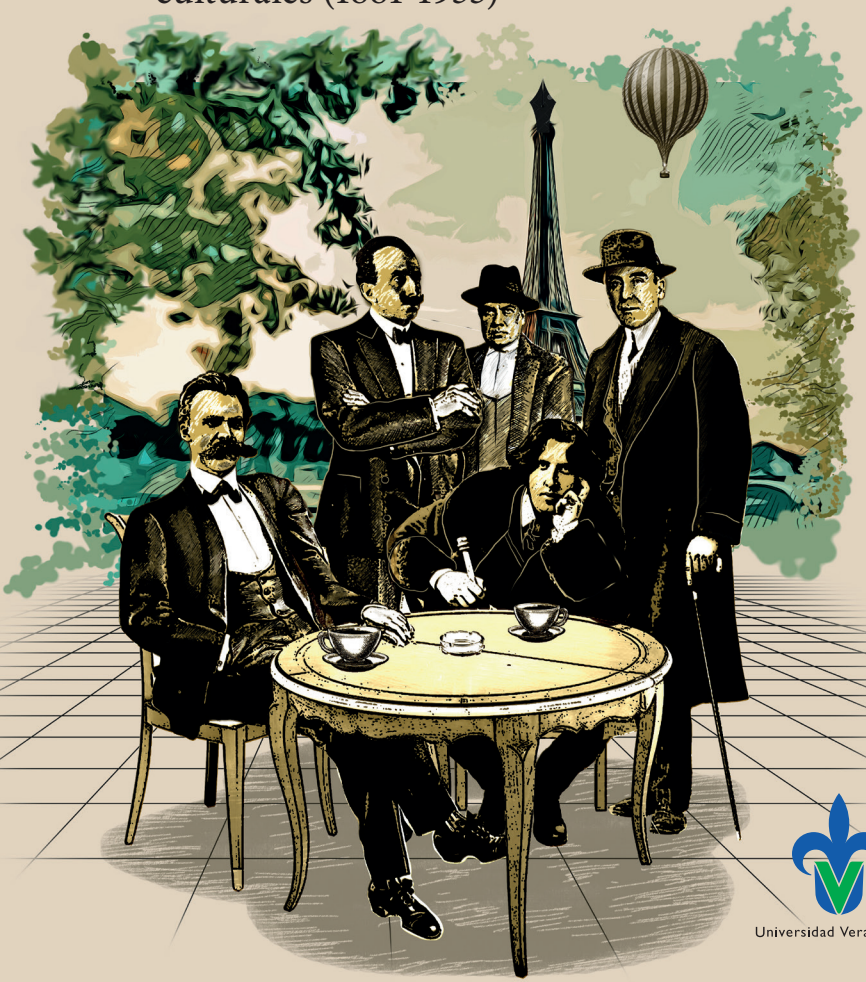
Rogelio de la Mora Valencia

Modernistas hispanoamericanos

Interacciones y transferencias culturales (1881-1933)



COLECCIÓN BIBLIOTECA

Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.
Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos
o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).
Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana
para cualquier uso comercial.
La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será
responsable por las acciones legales que genere e indemnizará
a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja
conforme a la legislación aplicable.

Encuentra más libros en Acceso Abierto en:
http://bit.ly/EditorialUVAccesoAbierto

MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS

Interacciones y transferencias culturales (1881-1933)

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Elena Rustrián Portilla
SECRETARIA ACADÉMICA

Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARIA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Agustín del Moral Tejeda
DIRECTOR EDITORIAL

MODERNISTAS HISPANOAMERICANOS

Interacciones y transferencias culturales (1881-1933)

ROGELIO DE LA MORA VALENCIA

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros y *collage* digital de portada: Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	PQ6073.M6 M67 2022
Clasif. Dewey:	860.09
Autor:	Mora V., Rogelio de la.
Título:	Modernistas hispanoamericanos : interacciones y transferencias culturales (1881-1933) / Rogelio de la Mora Valencia.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2022.
Descripción física:	142 páginas ; 21 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Bibliografía: páginas 133-142.
ISBN:	9786078858200
Materias:	Modernismo (Literatura)--América Latina--Historia y crítica. Literatura hispanoamericana--Historia y crítica--Siglo XIX. Literatura hispanoamericana--Historia y crítica--Siglo XX.

DGBUV 2022/26

Primera edición, 2 de agosto de 2022

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88
direccioneditorial@uv.mx
https://www.uv.mx/editorial

ISBN: 978-607-8858-20-0
DOI: 10.25009/uv.2800.1663

Impreso en México
Printed in Mexico

PRESENTACIÓN

El hilo conductor de este libro es el de interrogarnos sobre las interacciones y las transferencias culturales (recepción, actos de apropiación, procesos de resemantización, adaptación de textos, traducciones) en el dominio literario y artístico entre dos áreas culturales específicas, observadas a partir de casos precisos. En un intento por contribuir a destacar el papel de las ideas y de la cultura en el análisis del devenir histórico, interesa aquí entender la naturaleza, el funcionamiento y la intensidad de los contactos –o su ausencia– entre los actores del universo estudiado, así como las condiciones simbólicas y materiales en las que se efectúan estas relaciones. Asimismo, trataremos de demostrar que las interacciones se efectúan dentro de plataformas de intercambios que les sirven de soporte, en los espacios y en los núcleos intelectuales que les son propios: revistas literarias, cenáculos, casas editoriales. La lógica de continuidad del proyecto modernista condujo a estas plataformas al desarrollo de fidelidades y de compromisos recíprocos, en ocasiones de una manera que combina las esferas de la intimidad y de lo profesional.

En el mundo occidental decimonónico, Francia ejerce una evidente hegemonía cultural, y el francés es mediador lingüístico. En París, convertido en Meridiano de Greenwich literario, "la capital del siglo xix" (Walter Benjamin), convergen poetas, escritores y diplomáticos provenientes de diversos países del subcontinente, así como de otras partes del mundo. Este espacio multicultural es el escenario principal, pero no exclusivamente, en el que focalizamos nuestra atención. En lo concerniente a la cronología, la modernización en Europa a fines del siglo xix y principios del xx corresponde con la autonomización del campo literario en Hispanoamérica, caracterizado por su cosmopolitismo cultural. Periodo durante el cual se respira en la atmósfera la descomposición de valores y el sentimiento de una decadencia de la civilización. El *cronónimo*

fin de siglo ha servido igualmente para designar la culminación de una época histórica, mientras que otra, más optimista, pero no menos turbulenta (revoluciones y contrarrevoluciones), se abre. De hecho, el modernismo hispanoamericano concluye con la aparición de las vanguardias literarias (a partir de 1918).

En ruptura con las sociedades fundadas sobre la base de la tradición y de la religión, la modernidad cultural se origina en la secularización de la cultura. La racionalización creciente de las actividades humanas es el principio rector de la concepción de modernidad de Max Weber, la cual constituye una poderosa organizadora de la vida y de la cultura. Por su parte, Walter Benjamin muestra la influencia del capitalismo en la sociedad y en la cultura de la época, la presencia de lo teológico en la modernidad –particularmente en la modernidad política– y también denuncia el productivismo como una de las nuevas formas de alienación. Aquellos que de esta generación vivieron esa ruptura pasaron a ser *los hijos del limo,* en lugar de los hijos de Dios, *les enfants du limon,* en el poema de Gérard de Nerval *(Chimères,* "Le Christ aux Oliviers"), al que Octavio Paz hace alusión en el título de su libro consagrado a la evolución de la lírica contemporánea.

Si bien enmarcado en este cambio de paradigma del mundo occidental, el modernismo hispanoamericano, proyecto estético sin precedente en la lengua española –en un intento por alejarse de España e inspirado en el Parnaso y en el simbolismo francés– es el resultado de una transculturación, llevada a cabo de forma dialógica con las culturas extranjeras. Sus representantes y afiliados acuñaron un estilo propio, a través de actos de apropiación, préstamos, adaptaciones y adopciones de componentes de modelos y textos provenientes de otras áreas culturales. José Martí exhortaba a sus lectores a conocer y a nutrirse de "las diversas literaturas", es decir, de todas, como la mejor manera de "liberarse de la tiranía de algunas de ellas" (José Martí, 1882). En la misma sintonía, el fundador –"lo podemos llamar libertador", sugeriría Borges– del modernismo, Rubén Darío, en reiteradas ocasiones afirma su "europeísmo", su

"afrancesamiento": su obra se deriva de una adaptación preconcebida –no inconsciente– de los movimientos artísticos europeos. El vate se pregunta: "¿A quién debo imitar para ser original?". La respuesta: "Pues a todos". En este proceso de apropiación cultural –manifiesta– "se conocen, eso sí, los instrumentos diversos, y uno hace su melodía cantando su propia lengua, iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica" (Darío, 1896). Para Ángel Rama, las influencias "elegidas" por los modernistas reflejan el esfuerzo obsesivo de autonomías que marcan la historia hispanoamericana (1995: 20).

En esta línea de pensamiento, Octavio Paz defiende el cosmopolitismo de Darío, un "trotamundos", sosteniendo que la mejor tradición americana se identifica con el espíritu europeo o moderno ("El caracol y la sirena"). También se refiere a la heterogeneidad y a la pluralidad que caracterizan la obra dariana: "La imagen de Darío como síntesis de tradiciones diversas se compara con la del poeta como viajero y, en menor medida, como traductor" *(Los hijos del limo).* Los linderos del movimiento ("tendencia", "fervor compartido", dirá Carlos Monsiváis en su *Yo te bendigo, vida* (2019)) no pueden circunscribirse a los convencionales límites de un país, puesto que –apunta José Emilio Pacheco– "El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales […] es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna". Y añade: "El modernismo fue una operación de mediación, un intento por convertir la cultura planetaria (y no solo europea) en lenguaje americano" (1970: XI y XIX). Haciendo eco al autor de *El laberinto de la soledad* y a Ángel Rama (1995), Rafael Gutiérrez Girardot, en su ensayo *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* destaca que las grandes transformaciones culturales europeas ocurren al mismo tiempo en Europa y en América, con resultados parecidos, van de par con la expansión y la acumulación capitalista. Una de estas grandes transformaciones se produce en Francia, cuya literatura está marcada por –y en ocasiones se ha visto reducida a– el simbolismo.

El simbolismo y el decadentismo son dos movimientos literarios y artísticos semejantes, opuestos al naturalismo, la continuación natural del romanticismo (Goullon, 1980), que se desarrollaron a fines del siglo XIX. La mayor parte del tiempo se reserva la noción de decadentismo para las obras en prosa y de simbolismo para las obras en poesía. En sentido estricto, los linderos entre uno y otro son porosos y con tendencia a desplazarse, dependiendo del ángulo desde donde se mire; se podía hablar de simbolismo-decadentismo o unirlos en un mismo grupo, pero el simbolismo –arte individual, libre, un arte anarquista[1] que se transformará para exponer un arte más elaborado– rechazaba convertirse en escuela (Merrill, 1903); también se afirmaba que el decadentismo (a partir de los versos de Verlaine, "decadentismo") era el preludio del simbolismo, este "más serio" que su predecesor. De una u otra manera, se entenderá por decadentismo –o estetismo, en su vertiente inglesa– un estado de espíritu que abarcó todo el fin del siglo XIX, en el que se encuentra –su rasgo esencial– la búsqueda de la excentricidad y la intención de vivir la vida como una obra de arte (Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio); en tanto que al simbolismo (impulsado por Mallarmé) se le atribuía el gusto por la espiritualidad y el sentido del misterio (la vida no tiene sentido), así como la fe mística, una significación que va más allá de la realidad (Malinovski, 2003: 53). ¿Por dónde pasa con certeza la frontera entre dos nociones? El debate no ha sido zanjado hasta ahora. Asimilados o separados, la estética simbolista no se circunscribió únicamente al plano literario, sino que además impregnó al conjunto de la actividad artística. Nosotros utilizaremos cada uno de esos términos colocándonos en la mirada histórica, es decir, en la misma mirada de los contemporáneos, en función de cómo se designaban ellos mismos.

Las sociabilidades figuran entre las variables del comportamiento humano (cultura/política) que demandan una reflexión, razón por la

1 En un texto inédito de Remy de Gourmont, *Le Désarroi,* publicado recientemente por Nicolas Malais, en las Éditions du Clown Lyrique (2006) y reeditado por Mercure de France (2018), el autor brinda un amplio paisaje de estas posturas de fin de siglo.

que utilizamos como factor explicativo las transferencias culturales, en tanto que interacciones a través de las cuales escritores hispanoamericanos asimilan ideas, valores, textos, comportamientos y modos de pensar extranjeros. Con tal motivo, analizamos contextos históricos y literarios en los espacios culturales tanto de recepción como de partida, así como sus vectores. Sobre este punto, arrojaremos luz sobre los migrantes, los viajeros y los residentes provisionales o permanentes en los lugares en donde se producen las transferencias (particular, pero no exclusivamente, París). También nos interesaremos en el mundo de la cooperación o de las plataformas o de las redes que permiten estas relaciones e imbricaciones, destacando en esta mediación la importancia de las revistas, los cenáculos, las casas editoriales y las instituciones. El concepto de transferencias culturales ha sido elaborado por Michel Espagne y Michael Werner (Espagne y Werner, 1987; Espagne, 2007) para estudiar los préstamos operados entre la cultura francesa y la alemana, a fines del siglo XVIII y el siglo XIX; se trata de mostrar cómo los préstamos son recepcionados por la sociedad de acogida; dominio emergente, por tanto perfectible, este método relacionado con el estudio de las circulaciones culturales –desde una perspectiva transnacional y ligada a configuraciones identitarias– pronto ha venido siendo aplicado en diversas disciplinas de las ciencias sociales y humanas. La noción de redes personales también se ha convertido en objeto de estudio, cada vez más difundido –con rendimientos diferentes– en distintos campos académicos, como la propia historia intelectual, la historia cultural, la sociología del conocimiento, la sociología histórica y la geografía histórica, entre otros. Así, por ejemplo, Eduardo Devés Valdés, quien ha consagrado numerosos trabajos al fenómeno de las redes intelectuales en el estudio del pensamiento latinoamericano y el quehacer intelectual, entendidas aquí como "lugares de reflexión donde se dan cita diversas tendencias" (Devés, 2004). Asimismo, Christophe Prochasson (Prochasson, 1993) ha desarrollado la noción de prácticas y comportamientos (morfología de los campos, efectos de redes, biografía) según la cual cada espacio genera un ámbito (librerías, escuelas, círculos,

grupos informales, revistas), alrededor del cual se constituyen redes que estructuran la vida intelectual. De igual forma, Christophe Charle (Charle, 1996), en el plano de la conquista del poder simbólico, apunta sobre la intensidad de los intercambios intelectuales internacionales: migraciones y transferencias culturales. Análogamente, en una visión estructural del fenómeno, Pierre Bourdieu, una de las figuras de referencia en sociología, a través de Flaubert y su *Educación sentimental* (Bourdieu, 2006), analiza el campo literario, mostrando cómo los escritores tratan de conquistar la autonomía de pensamiento cara a los poderes político y económico. Ante este contexto bibliográfico, ¿cuál podría ser el interés de la presente contribución?

El interés de los resultados de este libro que usted tiene entre sus manos (o en su pantalla), estimado lector, reside en el hecho de haber incursionado, a la luz de la circulación y de la transferencia de ideas y prácticas, en la variedad de contextos y de circunstancias en las que los actores seleccionados del modernismo han realizado sus intercambios: la diversidad de sus experiencias compartidas. Esclarecimientos y pistas de investigación son propuestos, incluso si no pretenden abarcar la integridad de la historia intelectual del giro de siglo. La exhaustividad es de todas maneras imposible en un campo de investigación tan vasto.

El presente libro está estructurado en cuatro capítulos, cada uno de ellos se inserta en un conjunto que puede leerse de principio a fin o enfocándose sobre un tema particular. Se trata de una serie de estudios de casos concretos que convergen en una misma perspectiva, y no en una historia continua y general.

En el capítulo primero, "Oscar Wilde y los modernistas iberoamericanos en el cruce de caminos cultural-finisecular", que sirve de telón de fondo frente al que se desarrollan los capítulos subsecuentes, intentamos dar cuenta de los diferentes escenarios multiculturales en los que se producen las relaciones (interacciones y paralelos) entre el esteta irlandés y las figuras más importantes del modernismo, principalmente José Martí, Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo. Si bien el moder-

nismo luego del viaje iniciático de Oscar Wilde a Norteamérica, en 1882, no aparece como un movimiento concertado, José Martí, uno de sus pioneros, establece uno de los primeros contactos, que nos sirve como parte introductoria de nuestro objeto de examen.

El acápite segundo, "La Italia de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y José Carlos Mariátegui, 1900-1921", examina las relaciones de Rubén Darío (1867-1916), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y José Carlos Mariátegui (1894-1930) con el contexto intelectual y cultural italiano durante sus estancias respectivas en la península itálica. Específicamente, el análisis se enfoca, en el caso de los dos primeros mencionados, uno a través de los testimonios de su estancia en Italia, el segundo mediante sus escritos y su ligamen directo con prominentes artistas decadentistas y vanguardistas; en lo concerniente a Mariátegui, sobre las circunstancias en las que escribe sus *Cartas de Italia,* en vinculación con *L'Ordine Nuovo* (del 1 de mayo 1919 al 30 de octubre 1922), dirigido por Antonio Gramsci, y con la presencia de Piero Gobetti. En los tres casos, se revisan las relaciones interpersonales en el seno de grupos más o menos estables, más o menos formales, más o menos numerosos.

En el capítulo tercero, "Del esplendor parisiense al olvido chileno. Andrée Alphonse a la sombra del poeta modernista Francisco Contreras", nos preguntamos y tratamos de aportar respuestas posibles sobre la participación de la artista y traductora francesa Andrée Alphonse en la creación y la difusión de la obra de su esposo el poeta, ensayista y crítico literario chileno Francisco Contreras. Recurriendo a fuentes de información poco trabajadas y a la revisión de la vasta producción historiográfica existente sobre el tema, en un primer momento se examinan las condiciones sociales y familiares en las que se desarrolla su vida en pareja, marcada por una estrecha colaboración y por una intensa actividad cultural ligada a los círculos asimilados al simbolismo, durante los años en los que el creador del "mondonovismo" permanece al frente de la sección Lettres hispano-américaines de la revista *Mercure de France*. En un segundo momento, luego del deceso del poeta, se siguen las

trazas del itinerario de Andrée Alphonse en Chile, donde pasa los últimos años de su longeva vida, teniendo como *leitmotiv* la publicación y la difusión de la obra de su difunto esposo.

El cuarto y último capítulo, "Gonzalo Zaldumbide frente a Dios: entre Nietzsche, D'Annunzio y Barbusse", examina aspectos poco abordados del itinerario intelectual del joven periodista, ensayista y crítico literario modernista ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide (1882-1965). El interés está centrado principalmente en el periodo que abarca su estancia como becario en París (1904-1910), que es también su etapa de formación, durante la cual incursiona de manera dialógica en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, Gabriel D'Annunzio y Henri Barbusse. Sobre las obras de estos dos últimos escribirá y publicará dos libros que merecerán el reconocimiento del mundo de la crítica literaria de la época. Sin perder de vista el contexto histórico y cultural, intentamos arrojar luz sobre su búsqueda de caminos de acceso a la espiritualidad, teniendo en cuenta sus influencias elegidas, mediante el índice de sus preferencias (textos glosados y/o traducidos al español). Asimismo, pretendemos identificar los principios profundos o auténticos de su espiritualidad, diseminados en su producción literaria (imágenes, léxico, alusiones, locuciones). En ese sentido, intentamos resaltar diferentes signos de presencia –en diversos grados– de lo religioso, implícita o explícitamente, de aceptación o de rechazo. Los componentes culturales carecen de un significado único y están siempre abiertos a nuevas explicaciones; las discrepancias entre la transferencia cultural y la dimensión de la mediación hermenéutica se producen sin remedio, por lo que de antemano descartamos una explicación uniforme.

I. OSCAR WILDE Y LOS MODERNISTAS IBEROAMERICANOS EN EL CRUCE DE CAMINOS CULTURAL-FINISECULAR

La contribución innovadora y creativa de Oscar Wilde, sin duda uno de los espíritus más originales y talentosos de la literatura contemporánea, abarca poesía, cuentos, teatro, ensayos críticos, novela corta y periodismo. Su nombre y sus producciones serían tempranamente evocados, citados y traducidos, o servirían como fuente de inspiración en las obras de lo más granado de los letrados hispanoamericanos del giro del fin de siglo. Sin embargo, al consultar la extensa bibliografía de este escritor (pensamiento, praxis, crítica literaria y estudios generales), así como el conjunto de publicaciones en torno al modernismo hispanoamericano,[1] sorprende constatar la escasa atención prestada por los historiadores a este importante y rico nudo temático. Y si ha habido escaso interés en el campo de la historia, existen en cambio numerosos ase-

---

1 Hesketh Pearson, *Oscar Wilde: His Life and Wit,* Londres: Martin Secker, 1912 *[Vida de Oscar Wilde;* trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid: Biblioteca Nueva, 1948]; Richard Ellmann, *Oscar Wilde;* Rupert Croft-Cooke, *The Unrecorded Life of Oscar Wilde,* Londres: Allen, 1972; André Gide [dos ensayos: *In memoriam* (1903) y *De Profundis* (1905), reunidos en un solo volumen]; Stuart Mason (ed.), *Oscar Wilde,* Oxford: Holywell, 1905; George Bernard Shaw, "Oscar Wilde", *The Matter with Ireland,* Londres: Hart-Davis, 1962, pp. 28-32; Hayde H. Montgomery, *Oscar Wilde: A Biography,* Nueva York: Farrar, 1975; y, el más reciente, de cerca de mil páginas, la biografía "definitiva", Matthew Sturgis, *Oscar. A life,* Londres: Apollo, 2019.

En relación con el modernismo hispanoamericano, las obras de base, sin pretender exhaustividad: Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo,* Madrid: Gredos, 1968; Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo;* Manuel Pedro González, *Notas en torno al modernismo,* México: Universidad Nacional, 1958; Octavio Paz, *Cuadrivio.* Sobre la relación entre Oscar Wilde y España: Sergio Constán, *La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936).* En este libro, producto de una tesis de doctorado, el autor indaga sobre la recepción de la figura y de la obra de Wilde en España, específicamente entre prosistas, poetas y dramaturgos. Sobre Rubén Darío, figura central en el modernismo y posteriores movimientos literarios, casi todos los creadores más destacados de la historia hispanoamericana le han dedicado ensayos, artículos o libros.

dios desde otras disciplinas, como la literatura, la sociología y la lingüística. El presente trabajo se concibe como un primer acercamiento, si bien incompleto y no exhaustivo, que aspira a llenar ese vacío.

En el abanico contextual finisecular decimonónico de la cultura europea (simbolismo, prerrafaelismo y decadentismo), este capítulo tiene como propósito exponer las circunstancias históricas y examinar el ambiente cultural e intelectual de las relaciones (interacciones y paralelismos) entre Oscar Wilde y los poetas y los escritores más representativos del modernismo hispanoamericano. Las relaciones a las cuales nos referimos se circunscriben a una parte o al conjunto de interacciones entre actores de dos corrientes o tendencias estéticas en el curso del periodo estudiado; por interacciones entendemos los intercambios elementales, de corta duración, que ocurren en la discontinuidad, por lo general mediante redes de intercambios, en torno a preocupaciones de orden cultural e intelectual. Desde una perspectiva necesariamente comparatista, recurrimos al análisis de trayectorias individuales y colectivas, concentrando para ello nuestra atención en publicaciones periódicas de la época, así como en las producciones historiográficas disponibles. En esta coyuntura particular de fin de siglo, dos espacios multiculturales son los escenarios privilegiados en donde los actores, anclados en comunidades que por afinidades (paralelos y diferencias) les son propios, confluyen en sus búsquedas y preocupaciones estéticas: Nueva York y París, cruce de caminos y lugares de encuentro e intercambio, de mestizaje, de redefiniciones identitarias. Razón por la que el presente texto se estructura en dos partes vinculadas estrechamente. La primera de ellas se desarrolla durante la serie de conferencias pronunciadas por Oscar Wilde en diferentes ciudades norteamericanas, a lo largo de 1882. La segunda, en circunstancias y momentos diferentes, en París, a partir de 1891 y hasta el cierre del siglo XX.

EL CONTACTO AMERICANO

Los primeros hilos de esta historia comienzan a entrelazarse cuando Oscar Wilde recibe un telegrama del empresario inglés Richard D'Oyly, el 30 de septiembre de 1881, con la propuesta, probablemente por sugerencia de Sarah Bernhardt,[2] de pronunciar una serie de conferencias en Estados Unidos y Canadá, cincuenta en total, además de numerosas entrevistas a la prensa tocando todo tipo de temas, durante un año, sobre el modelo de lectura de sus obras, así como Dickens precedentemente (1842 y 1867-1868). Con el empresario productor de operetas Gilbert & Sullivan acuerda las condiciones del viaje: el joven poeta acepta asumir todos sus viáticos, a cambio de recibir la mitad de los ingresos por obtener. Wilde cuenta entonces con veintisiete años y recién ha publicado su primera antología, *Poems*. El viaje iniciático comienza con su arribo en el vapor *Arizona* a Nueva York, el 2 de enero del año siguiente (hasta el 27 de diciembre); día en el que, en los muelles del puerto, el entusiasmo se apodera de la muchedumbre que impaciente lo espera; numerosos periodistas en lanchas alquiladas abordan la nave para entrevistarlo antes de pisar tierra. Es posible conjeturar que entre aquella punta de periodistas se encontraba un joven cubano, apenas un año mayor que Wilde: José Martí. En una crónica publicada en *La opinión nacional* de Caracas, cinco días después de dicho acontecimiento, el 7 de enero, él mismo informa a sus lectores:

> Con los primeros días del año llegó a Nueva York, a bordo de uno de esos vapores babilónicos, que parecen casas reales sobre el mar, un hombre jo-

2 Sarah Bernhardt (1844-1923), actriz francesa de enorme talento, probablemente la figura más famosa de su tiempo y la mujer que mejor encarna la nueva época, pronto se convierte en empresaria de sí misma y es conocida y amada por hombres de Estado, artistas y escritores de todo el mundo. Oscar Wilde entra en contacto con ella luego de su primera presentación en Inglaterra, en mayo de 1879, y poco más tarde le dedicará el soneto "A Sarah Bernhardt" (luego publicado con el título de *Phèdre).* En este año, Sarah se presenta con éxito en el Teatro Carignano, en Turín, con la obra *La dama de las camelias (La signora delle camelie),* de Alejandro Dumas hijo.

> ven y fornido, de elegante apostura, de enérgico rostro, de abundante cabello castaño, que escapa de su gorra de piel sobre el Ulster recio que ampara del frío su robusto cuerpo. Tiene los ojos azules como dando idea del cielo que ama, y lleva corbata azul, y sin ver que no está bien en las corbatas el color que está bien en los ojos. Son nuestros tiempos de corbata negra. Este joven lampiño, cuyo maxilar inferior, en señal de fuerza de voluntad, sobresale vigorosamente, es Oscar Wilde, el poeta joven de Inglaterra, el burlado y loado apóstol del esteticismo (Martí, t. 9, 1882: 221).

Esta es la primera referencia de fuentes de primera mano, en la que lo que se dice en el texto guarda estrecha relación con Oscar Wilde. Otra referencia más será el texto publicado con motivo de la primera conferencia del excéntrico escritor irlandés sobre "El renacimiento inglés del arte",[3] en el Chickering Hall, el 9 de enero.[4]

José Martí, poeta, periodista, escritor, hombre de acción, futuro fundador del Partido Revolucionario Cubano (1892), y uno de los pioneros de la poesía moderna occidental, después de haber andado de ciudad en ciudad y de país en país, había llegado a Nueva York el año precedente (permanecerá allí hasta 1895), donde se incorporó a la causa revolucionaria independentista, al mismo tiempo que se desempeñaba como cónsul general de la Argentina, director del periódico *Patria* y corresponsal de *La opinión nacional* de Caracas. Admirador de Horacio, Virgilio, Tácito, Milton, Keats y Shakespeare, había sido profundamente impresiona-

---

3 "Renacimiento inglés" *(English Renaissance),* al lado de otros conceptos, tales como "Nuevo Helenismo" *(New Hellenism)* y Esteticismo *(Aestheticism),* constituyen el marco de referencia académico y social tanto en sus escritos como en su proyección de *dandy* y son inspirados por sus mentores John Ruskin (1819-1900) y Walter Pater (1839-1894), en Oxford. La crítica literaria Lily Litvak, en sus *A Dream of Arcadia* y *Transformación industrial y literaria en España (1895-1905),* argumenta que la generación del 98 es el fruto de la influencia de una corriente más amplia que circulaba por Europa, tomando como ejemplo las figuras de John Ruskin y William Morris (1834-1896). Estos dos serían la principal influencia de los escritores de la generación o grupo del 98. Litvak también aboga por una no distinción entre modernismo hispanoamericano y generación del 98.

4 Artículo publicado en *La opinión nacional,* Caracas, enero de 1882.

do por Emerson y Whitman, y vislumbra, antes que otros, el talento de Louisa May Alcott y Mark Twain. La literatura irlandesa tampoco le es ajena, ha escrito o escribirá, en el poco tiempo que le queda de vida, sobre los patriotas: el poeta John Boyle O'Reilly y el escritor Jonathan Swift. Martí traducirá igualmente al español *Lalla Rookh. An Oriental Romance,* de Thomas Moore.[5] Detengámonos brevemente para analizar el contenido de esta obra. Antes que todo, Thomas Moore es el poeta nacional y preeminente portavoz literario de Irlanda –de reputación equiparable a la de Shelley y a la de Lord Byron–, particularmente inclinado por los temas de independencia nacional y de revolución armada; como el mismo Martí en relación con España, el poeta había sido un férreo opositor a la política colonialista inglesa en la isla. *Lalla Rookh* (1817) es un relato en cuatro partes, vinculadas entre sí por una prosa narrativa en el que cuenta la historia de una princesa indígena viajando a Cashmir, para casarse con el príncipe de Lesser Bokhara. En ese cuento oriental, el autor tiene permanentemente en vista la dominación inglesa, utilizando un lenguaje pletórico de metáforas, a fin de revelar algunos de los temas políticos y sociales derivados del *Acta de unión* de 1800 (documento mediante el cual se formaliza la unión de los Reinos de Inglaterra y de Irlanda), evento del cual él mismo había sido testigo. En este tenor, la historia de la resistencia persa contra los árabes musulmanes colonizadores es de hecho una alegoría de la resistencia católica irlandesa, con especial referencia a la Rebelión de 1780 (levantamiento contra la dominación inglesa). En resumen, se trata de un relato disfrazado, permitiendo a Moore articular inquietudes acerca de la liberación irlandesa bajo el disfraz de un cuento oriental.

Martí también volcará su atención[6] sobre la comunidad de inmigrantes irlandeses en Nueva York, puerto de entrada, hogar y "capital ir-

5 José María Heredia (1803-1839), la figura más destacada del romanticismo en Cuba, había traducido la novela *The Epicurean* de Thomas Moore.

6 En diversas colaboraciones publicadas en *The New York Chronicle,* entre julio de 1882 y mayo de 1893.

landesa de la agitación y la movilización de ultramar" (Clark, 1986: 58). Sobre todo –lo que aquí deseamos destacar– Martí se interesa en los prominentes activistas nacionalistas irlandeses en exilio, Jeremiah O'Donovan Rossa (1831-1915), Charles Stewart Parnell (1846-1891), líder del movimiento por la autonomía del imperio británico, y Michael Davitt (1846-1906), dirigente de la *Irish National Land League* (creada en 1879); estos dos últimos son los abanderados de la lucha por la *Home Rule*. Ahora bien, Parnell y Davitt habían sido las dos figuras clave que imprimen una huella profunda en la trayectoria artística de Oscar Wilde durante los años de novecientos ochenta. En Davitt vio la personificación del orgullo irlandés, quien, al tener pensamiento socialista, constituye la piedra angular política y social de Wilde;[7] en Parnell encontró el último símbolo del individualismo.[8] Irónicamente, Parnell y Wilde brillarán cada uno por su cuenta en sus campos cultural y político respectivos, pero ambos terminarán su vida en tragedia.

Por lo general, Wilde, en sus trabajos, se refiere a Parnell de manera velada, pero en piezas como *Vera,* muestra en forma más evidente su simpatía por la causa irlandesa; posteriormente, en su ensayo *El alma del hombre bajo el socialismo (The Soul of Man under Socialism,* publicado en 1891), lo evoca en forma abierta. Por su parte, Davitt, de regreso a Inglaterra años más tarde, solicitará el mejoramiento del sistema carcelario británico, sobre la base de su propia experiencia y leyendo las cartas sobre la situación penitenciaria (una de mayo de 1897 y otra de marzo

---

7 Al lado del también dramaturgo y compatriota George Bernard Shaw, Wilde había conocido la Sociedad Fabiana (Fabian Society, creada en 1884), una variante del socialismo, cuyos integrantes rechazan los métodos revolucionarios, prefiriendo las reformas pacíficas graduales.

8 En el sentido de que el criterio de la vida intensa es de orden estrictamente personal, ajeno al mundo de los hombres. Wilde entiende por individualismo la afirmación de sí mismo, sin pedir nada a los otros y todo a sí mismo. En *De Profundis,* el autor afirmará: "El Arte es la forma más intensa de individualismo que el mundo ha conocido", pero es en *El retrato de Dorian Gray* que Wilde desarrollará cabalmente su concepción de la vida bella. Es igualmente de subrayar que el individualismo se acopla armoniosamente con el socialismo, porque este garantiza el funcionamiento de la sociedad, en el interior de la cual el ser humano puede vivir como bien le plazca.

de 1898) y *The Ballad of Reading Gaol* (1897), ambas de Wilde (Lajeunesse, 1900: 4-5). Uno de los motivos por los cuales Wilde se vincula con el movimiento Home Rule, especialmente con O'Donovan Rossa, Parnell y Davitt, es su situación de exiliados políticos o migrantes voluntarios, como lo será él mismo.

En cuanto a José Martí, exiliado político desde 1871, el interés por esos protagonistas combatientes a favor de la independencia de Irlanda salta a la vista cuando tenemos en cuenta que su proyecto literario se desprende de la lucha revolucionaria contra el colonialismo en Cuba y la experiencia de la modernización en el exilio. Al analizar los perjuicios causados por el colonialismo británico en Irlanda, Martí analizaba también los daños que había causado el colonialismo español en Cuba. En *Nuestra América* (1891), serie de escritos en contra del antiguo colonialismo y el nuevo imperialismo, formulará sus ideas sobre la unión de los pueblos hispanoamericanos como único medio de consolidar las culturas y las instituciones americanas. Es en esta tesitura que luego de su intervención en el Hardman Hall (30 de noviembre de 1889), Martí elogiará los valores patrióticos en la obra literaria de José María Heredia y Heredia, de quien volveremos a ocuparnos más adelante.

Sin embargo, el método pregonado para lograr la emancipación de los pueblos difiere de un actor a otro. Por ejemplo, O'Donovan Rossa creía que el uso de la dinamita en atentados era el único camino posible. Contrariamente, Parnell estaba persuadido de que la toma de poder debía prescindir de la violencia, tal como él mismo había declarado en su discurso principal en el Madison Square Garden, dos años antes de la conferencia de Wilde, en el sentido de priorizar la campaña por la unificación pacífica del pueblo irlandés reagrupado alrededor de la *Irish National Land League* (Clark, 1986: 58). Por su parte, José Martí utiliza la pluma, pero igualmente empuña la espada.

Durante su viaje americano, Oscar Wilde será presentado invariablemente por la prensa estadounidense como un intelectual inglés predicando el esteticismo del Renacimiento inglés. En efecto, Oxford, donde

tuvo como maestros a John Ruskin y a Walter Pater,[9] le había proporcionado el acceso académico a la sociedad inglesa. Por voluntad, educación y situación socioeconómica de clase media alta, Wilde había perfeccionado una dicción inglesa muy personal, sin rastros de acento regional particular. Sin embargo, él mismo se esforzará en aparecer como un hombre de mundo que expresa sus puntos de vista desde una perspectiva universal. En realidad, Wilde es un irlandés e Irlanda un país agrario con un nivel muy elevado de pobreza, considerado tradicionalmente como la colonia más cercana o la provincia más alejada del imperio británico, y políticamente percibida como peligrosa. En el aspecto cultural, que a nosotros nos hace pensar en las consideraciones de Faustino Sarmiento sobre la pampa en el naciente Estado argentino, los ingleses solían percibir a los irlandeses como primitivos y bárbaros, incapaces de ser civilizados; en lo religioso, la sociedad irlandesa ha sido igualmente considerada como un bastión anticristiano del catolicismo apostólico romano. Si bien Wilde no pasa como Martí a la acción política, se pronuncia favorablemente a través del arte. Así, por ejemplo, en el transcurso de una conferencia en Georgia, ante el estupor del auditorio, declarará: "Nosotros en Irlanda estamos combatiendo por el principio de autonomía contra un imperio, por la independencia, contra la centralización, por el mismo que el Sur combatió" (Lanier, 1981: 333). En otra ocasión, en la sede de la Opera House de San Francisco, California, la única ciudad en la que impartiría cuatro conferencias, el día de San Patricio, de entrada manifiesta su sentimiento nacionalista irlandés, refiriéndose a los logros de Irlanda y cómo la ocupación inglesa había detenido, pero no debilitado, el desarrollo del arte irlandés.

Cuando Oscar Wilde se presenta en el Chickering Hall (1875-1901), edificio de cuatro pisos, situado en Union Square, entre la Quinta Ave-

9 Walter Pater, el teórico del movimiento estético y autor de *Studies in the History of the Renaissance* (1873), considerado como un manifiesto del esteticismo, y de la novela filosófica *Marius the Epicurean* (1885), cuyo protagonista opta por una una vida estética y de búsqueda de la belleza como un ideal en sí mismo. La influencia de Pater es palpable en la obra de Wilde.

nida y la 18th Street, el 9 de enero, a las 20:00 horas, José Martí se encuentra entre el público asistente. En contraste con el "esteta de los cien kilos", este era pequeño de cuerpo, "delgado, de ojos vivaces y bondadosos" (Darío, 1900: 125). La crónica que de esta conferencia escribe el escritor cubano, "Oscar Wilde", será publicada en el diario caraqueño *La opinión nacional,* el 12 de febrero de ese mismo año, y volverá a publicarse en *La América* de Madrid y en *La Nación* de Buenos Aires, el 8 de noviembre y el 10 de diciembre, respectivamente. Por dicha fuente sabemos que la sala estaba abarrotada, llena "de suntuosas damas y de selectos caballeros", y que el conferencista vestía de manera singular, "no como todos vestimos", sino con una elegancia extrema que rayaba en la provocación. El promotor y portavoz del estetismo, que pregona el ideal de una existencia bella, encarnaba ejemplarmente en su figura ese nuevo credo. Martí cuenta con admiración cómo este refinado amante de flores y piedras preciosas, vestido de terciopelo, "apremiaba al público a cultivar la belleza y a despreciar los valores de la época", manifestando su convicción de que "cuando los hombres se unieran en una meta intelectual común, la guerra y las rivalidades desaparecerían". Martí resalta la importancia del mensaje de Wilde, cuando defiende la necesidad de la belleza en la vida centrada en la espiritualidad, a contrapelo de la sociedad americana basada en el bienestar material, de espíritu mercantilista y "moral de mostrador" (Baudelaire, en *Morale du Joujou),* que amenaza con destruir las manifestaciones culturales en Estados Unidos. En suma, la defensa de un arte separado de la moral y de la utilidad fue escuchada con manifiesta simpatía; el estetismo inglés y el modernismo hispanoamericano llegaban por caminos diferentes a conclusiones similares. Enseguida, Martí vuelca su reflexión sobre los alcances de la influencia del modelo norteamericano (la "Nordomanía", como la llamará José Enrique Rodó, en *Ariel)* al sur del Río Bravo, y admite: "es cierto que en nuestras tierras luminosas y fragantes tenemos como verdades trascendentales esas que ahora se predican a los sajones como reformas sorprendentes y atrevidas". Efectivamente, en América Latina los valores de ascenso social

y de adquisición material aportados por el utilitarismo del arte primaban sobre las producciones literarias y culturales. Martí termina la crónica colocando a Oscar Wilde en la constelación de los más grandes creadores, a la altura de Shakespeare y de Keats:

> ¡Puede su fervoroso discípulo, que con desafiar a sus censores da pruebas de majestuosa entereza, y con sus nobles versos invita a su alma a abandonar el mercado de las virtudes, y cultivarse en triste silencio, avivar en su nación preocupada y desdeñosa el amor al arte, fuente a encantos reales y de consuelos con que reparar al espíritu acongojado de las amarguras que acarrea la vida! ¿Será respetable ese atrevido mancebo, o será ridículo? ¡Es respetable! (Martí, 1882).

La poesía de Wilde, al igual que su crítica a la sociedad industrial, que es símbolo de progreso, seduce al poeta cubano. Según la historiadora británica Jean Franco, Martí divergiría con él en el sentido de que la causa del mal en la sociedad no radica en la carencia de la belleza, "sino la concentración de esta en fines puramente materiales. José Enrique Rodó, pero también Darío y su generación, coincidirían con Martí en que el materialismo era el mal de la época" (Martí, 1963-1975; Franco, 1983: 35-36). La estética modernista, movimiento o corriente de entusiasmo y libertad, surge, precisamente, a favor de la autonomía literaria de Hispanoamérica y en oposición al positivismo decimonónico.

Luego de su conferencia en Nueva York, Wilde emprende su *Lecture Tour* en tren, esa metáfora de la modernidad, operado por las compañías Union Pacific y Southern Pacific Railroad, a través de la Overland Route, originalmente utilizada por los pioneros y los primeros inmigrantes, recorriendo, en suma toda, poco más de tres mil kilómetros y realizando doscientas escalas. Por esas fechas, el escritor mexicano de novelas Alberto Lombardo explora el territorio norteamericano, con el propósito de recoger y anotar sus impresiones de viaje, en la primavera de 1882. Al cruzar por Nevada, se entera de que un famoso escritor inglés, un "pro-

pagandista", "un apóstol de la estética", viaja en uno de los vagones de primera clase del mismo ferrocarril. Tentado por la curiosidad, se lanza en su búsqueda. Pronto se entera de que se trata de Oscar Wilde, quien desde su desembarco en Nueva York había conquistado enorme popularidad en el país, criticando durante sus conferencias públicas, organizadas generalmente en salones y teatros siempre abarrotados, la vulgaridad y el mal gusto reinante en el país que lo acoge. Lombardo no conversa con "el escritor inglés", pero lo describe como una persona alta y robusta "con modales afeminados que contrastaban desastrosamente con su naturaleza vigorosa […] El pelo largo, dividido por una raya en medio; un saco de terciopelo, medias, zapatos con hebilla". Lombardo constatará igualmente que, en el momento de arribo del tren a la estación de Reno, uno de los siete lugares donde Wilde obsequia flores a los concurrentes, la población, capturada en su imaginario, corre a su paso, con el deseo de conocerlo, "más que si hubiera sido un príncipe" (Lombardo, 1884: 199; *San Francisco Chronicle,* 3 de marzo de 1882, 3).

Una década más tarde, teniendo como escenario la misma ciudad de Nueva York (1892), Eloy Alfaro (1842-1912), liberal radical, defensor de la independencia de Cuba, futuro presidente de la república del Ecuador (1895-1901 y 1906-1911), presentó a Martí al escritor colombiano en exilio José María Vargas Vila, también liberal radical y declaradamente antiimperialista, quien por entonces publicaba su *Revista Ilustrada Hispano-Americana*. De momento, baste destacar el papel particularmente importante de Eloy Alfaro, José Martí y Rubén Darío en la trayectoria intelectual de Vargas Vila,[10] quien dedicará elogiosas biografías de los tres personajes,[11] así como también escribirá su propia versión de la *Salomé* de Oscar Wilde, razón por la cual volveremos a hablar de él más

10 En la historia de los pueblos latinoamericanos, afirmaba Vargas Vila, "solo ha habido tres hombres significativos: Benito Juárez, José Martí y Eloy Alfaro".

11 A Eloy Alfaro, *La muerte del cóndor: del poema, de la tragedia y de la historia;* a Martí consagrará un capítulo de su libro *Los divinos y los humanos,* París: Librería Americana, 1903, pp. 135-139, y la biografía a Rubén Darío, en 1917, un año después de su fallecimiento.

adelante. Por su parte, Rubén Darío, ligado por la amistad –no siempre imperturbable– con Vargas Vila, conocerá también en persona a José Martí, en Nueva York, en vísperas del inicio de la Guerra de Independencia en Cuba. De hecho, Darío conocía, admiraba y había asimilado el arte de Martí mucho antes de ese encuentro,[12] mediante la lectura de sus "formidables" colaboraciones publicadas en diversos diarios hispanoamericanos, tales como *La opinión nacional* de Caracas, *El Partido Liberal* de México y *La Nación* de Buenos Aires. En todo caso, cuando Rubén Darío cruza el Atlántico para establecerse en Europa (1898), conoce ya la obra de Oscar Wilde, el "capitán" de los estetas (Darío, 1905: 200).

Previo a este viaje, desde Buenos Aires, Rubén Darío había divulgado el movimiento del cual el modernismo será una versión: el simbolismo, cuando en Francia estaba en pleno desarrollo. "Me tocó dar a conocer en América ese movimiento –escribirá más tarde– y por ello y por mis versos de entonces fui atacado y calificado con la inevitable palabra 'decadente'" (en el prólogo, *Los raros,* 1905). A pesar de poseer estilos diferentes, con frecuencia se confundía el simbolismo con el decadentismo. El vocablo "decadente" contenía, en efecto, una carga semántica peyorativa; pocos lo adoptaban. De hecho, Verlaine lo forja para referirse a escritores de la mitad del siglo XIX –especialmente Baudelaire, Edgar Allan Poe (que Baudelaire admira y traduce al francés) y Théophile Gautier– teniendo en común su rechazo a la moral burguesa y su percepción del artista como una especie de hedonista exacerbado y cosmopolita. Posteriormente, en la década de 1880, la crítica francesa sugerirá que los seguidores del decadentismo se distinguen por su obsesión en abordar temas tabú, ejemplificándose en el mismo Verlaine, Mallarmé y Huysmans. De la autoría de este último, *A contrapelo (À rebours,* 1884) es la obra más representativa de dicha tendencia, una novela en la que

12 El vate nicaragüense había escrito un ensayo, "La literatura en Centro América", en Guatemala, en 1888, publicado en la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile, en 1890. En la conmemoración de la muerte de Martí (mayo de 1895), Rubén Darío incluye un retrato elogioso de Martí en *Los raros.*

casi no ocurre nada, en el sentido de que la narración se enfoca enteramente en el personaje principal, encerrado en su imaginario, el esteta Des Esseintes. Es así como pasa las noches soñando en cuadros de pintura; es un antihéroe excéntrico, como Andrea Sperelli en *Il piacere,* de Gabriele D'Annunzio, y como el protagonista de Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray,* un apasionado por el estudio y por la colección de joyas y perfumes, y rodeado de objetos tan sensuales como exóticos. Solamente que Wilde adopta el ideal del esteticismo, movimiento del cual será figura tutelar.[13]

Ángel Rama explica que

> La exaltación de sí mismo, incluso la admiración de sí mismo, que fuera uno de los principios animadores del decadentismo europeo del XIX, conducía, mediante su acoplamiento con las nuevas técnicas de colaboración que el siglo científico y técnico había desarrollado, a la famosa concepción que en la década amarilla formulara Oscar Wilde acerca de la importancia mayor de la vida propia respecto de la obra literaria y la equiparación de ambas como tareas esmeradas y pulcras (Blanco, 1975: 19).

Mirada así, la vida de Des Esseintes es una obra de arte; un aristócrata en figura de *dandy,* cuya elegancia es símbolo de la superioridad de su espíritu. Precisamente, el *Manifiesto del simbolismo* (en *Le Figaro,* 18 de septiembre de 1886) de Jean Moréas será una respuesta a esta polémica,[14] en el cual los simbolistas se presentan como artistas que ponen particularmente el acento en los sueños y en los ideales, reflejados en los temas de sus obras: la pasión, la alegoría bíblica, la mitología antigua, el pecado, la sensación, la muerte; mientras que los decadentistas cultivan estilos preciosos, decorativos o herméticos y temas mórbidos. Sobre los vasos

13 En el mundo del arte anglófono, los prerrafaelistas son contemporáneos de los primeros simbolistas, con quienes comparten muchos puntos en común, y el esteticismo representa la contraparte más cercana al simbolismo francés.

14 *El Manifiesto,* dirá Rubén Darío, aparece como "la declaratoria de la evolución de la separación oficial del simbolismo" (Darío, 1905: 98).

comunicantes entre el esteticismo y el modernismo hispanoamericano, los acercamientos en América Latina al modelo decadentista se pueden encontrar en João do Rio (traductor de textos de Wilde al portugués), en Brasil, Leopoldo Lugones, en Argentina, César Vallejo, en Perú, entre otros. La modalidad decadentista del modernismo en México se expresó, a partir de 1897, a través de Carlos Díaz Dufoo, José Juan Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Jesús E. Valenzuela, Alberto Leduc, Jesús Urrueta, Francisco M. de Olaguíbel y Bernardo Couto Castillo. El término "decadente" será defendido por Pedro Emilio Coll y Manuel Ugarte, argumentando que, si los modernistas adoptaron dicho vocablo, era porque habían vaciado de su contenido connotaciones negativas y lo empleaban como una bandera y un modo de legitimar su derecho a integrarse al internacionalismo que imperaba en numerosos órdenes de la vida de entonces.

Si la historia del movimiento simbolista está jalonada por la publicación de *L'avant-Dire* de Mallarmé, que precede al *Traité du verbe* de Ghil (1886), y por el *Manifieste du Symbolisme* de Moréas, Remy de Gourmont (1858-1915) establece en *L'idéalisme* (1893), artículos impresos en varias revistas, los fundamentos filosóficos del simbolismo. En dicho escrito, De Gourmont desarrolla la formulación estética del idealismo y propone una definición muy precisa del término simbolismo, incluso ideísmo, que él llama más bien *idealismo,* del cual el simbolismo no es después de todo más que un sustituto. Erudito y esteta, este hombre de biblioteca, ensayista, poeta y novelista a la vez, de espíritu deconstructor, fue un agitador de ideas del simbolismo, y un crítico notable. Se le debe también un estudio concienzudo sobre los poetas latinos de la Edad Media *(El latín místico/Le latin mystique,* 1892),[15] novelas, particularmente *Sixtine* (1890), poemas, piezas de teatro *(Théodat,* 1893), y sobre todo *Le livre des masques* (1896), galería de retratos del simbolismo y de sus alre-

15 Obra que a Rubén Darío hará exclamar: "Raro es un Remy de Gourmont que resucite y ponga en maravilloso marco las bellezas del latín místico de la Edad Media" (Darío, 1905: 153).

dedores. Si Verlaine es el poeta simbolista más importante en el modernismo hispánico, De Gourmont es el mayor y más decidido impulsor y conocedor del modernismo hispanoamericano.[16] Rubén Darío, quien se siente particularmente atraído por su singular personalidad,[17] anotará: "Nosotros admiramos a Remy de Gourmont en América Latina, conocemos, quien más, quien menos, su obra".[18] Por su parte, el crítico literario norteamericano Édouard Roditi llegará a afirmar que, por la forma y el contenido de la poesía y la prosa, Oscar Wilde tiene una gran deuda con Baudelaire y Pierre Louÿs; entre otras influencias que determinarían la naturaleza de su quehacer estético –añade enseguida– se encuentran las de Flaubert, Théophile Gautier, Marcel Schwob y Remy de Gourmont (Roditi, 1947: 40). El interés de Remy de Gourmont por la creación cultural latinoamericana se manifestará una vez más cuando al traducir al francés la novela modernista de estructura flaubertiana *La gloria de don Ramiro,* del argentino Enrique Larreta, editada por Mercure de France (1908),[19] abogará igualmente por un "neoespañol", en una controversia ruda pero inteligente con Miguel de Unamuno. Este debate será retomado enseguida por Enrique Gómez Carrillo y Pedro Emilio Coll;

---

16 Baldomero Sanín Cano, durante la inauguración del busto del escritor en el Jardin de Coutances, en septiembre de 1922, expresará que "Ningún escritor contemporáneo ha ejercido sobre la inteligencia americana de origen latino la suave y bienhechora, la muy grande y provechosa influencia de Remy de Gourmont" ("Remy de Gourmont et l'Amérique Latine", *Revue de l'Amérique Latine,* vol. 3 (noviembre), París, 1922, pp. 226-227).

17 A decir de Samurović-Pavlović, Darío lo consideraba "como una síntesis de los grandes escritores paganos y de los grandes pensadores cristianos, como una encarnación de las mejores tradiciones intelectuales europeas y como un escritor excepcional que era al mismo tiempo un erudito cumplido" (Samurović-Pavlović, 1969: 146-147).

18 "Un poète sud-américain. Rubén Darío", *Mercure de France,* núm. 259, 1908, pp. 459-474.

19 Gracias a él, el escritor venezolano Pedro Emilio Coll fue invitado a hacerse cargo de la recién creada sección Lettres hispano-américaines de *Mercure de France* (1897). Posteriormente, hizo el prefacio de *Sombras de Hellas* del poeta argentino Leopoldo Díaz (1903). De hecho, el interés de De Gourmont por otras culturas se extendió a diferentes revistas portuguesas, periódicos austriacos e italianos, y publicó artículos en Estados Unidos, Rusia y España.

polémica a la cual alude Rubén Darío en más de una ocasión.[20] Alfonso Reyes, quien en su momento no interviene en tales intercambios, muestra desde temprano un creciente interés y será uno de los mejores conocedores de la obra de De Gourmont en América Latina.

Lo que aquí nos interesa es retener pistas de la piedra angular de las relaciones, tanto profesionales como personales, del núcleo de hombres de letras articulado en torno a las revistas simbolistas más conocidas de la época, en particular la sección Lettres hispano-américaines[21] de *Mercure de France;*[22] de la que De Gourmont es uno de los fundadores y fiel e influyente colaborador durante cerca de veinticinco años. Es igualmente interesante destacar los estrechos vínculos entre él y el escritor y crítico literario Marcel Schwob,[23] con quien comparte un imaginario y un método comunes. Está todavía por hacerse un estudio de

---

20 "Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse, nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana, como lo dice muy bien Remy de Gourmont en carta al director del Mercure de América" (Rubén Darío, "El modernismo", *España contemporánea. Crónicas y retratos literarios,* París: Garnier-Hermanos, 1901). En un artículo intitulado "La Francia que piensa: Remy de Gourmont", publicado en *La Nación,* el 10 de septiembre de 1904, Darío escribe: "Fuera de que, como según parece, mi especialidad es la de lo 'raro', mi admiración y mi afección por el autor de tanta obra excelente se basan en la intangibilidad de su vida, en su aislamiento severo, en su monasticismo intelectual. Hace como unos diez años que, con Lugones, saboreábamos sus obras extrañas y admirables, las de su campaña del idealismo, sus prosas del *Mercure,* sus *plaquettes* exquisitas, su sabio *Latin mistique;* y nos complacíamos el poeta y yo en lo enigmático y arcaico de cada edición, en lo hondo del pensar, en lo maravilloso del decir, en encontrar un erudito que fuese un poeta". Darío habla admirativamente de De Gourmont en su prólogo a *Los raros* y en otras numerosas ocasiones más.

21 Sucesivamente dirigida por el venezolano Pedro Emilio Coll (1897-1898), el argentino Eugenio Romero (1901-1908), el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1903-1907), una de las figuras centrales del modernismo, y el chileno Francisco Contreras (1911-1915), casado con Andrée Alphonse, cuya hermana Marie Louise estaba unida por el himeneo con el poeta Louis Mandin (1872-1943), secretario de redacción de *Mercure de France,* tema que retomaremos en el capítulo tercero del presente libro.

22 Junto con *La Revue Blanche, La Plume* y *La Wallonie, Mercure de France,* antes *Pléiade,* fundada en 1890 (hasta 1965), es una de las revistas simbolistas más importantes de Francia. La habían precedido *Vogue* (abril de 1886) y *Le Symboliste* (octubre de 1886), animada por Jean Moréas, Gustave Kahn y Paul Adam.

23 Sobre esta relación, véanse: "Remy de Gourmont et Marcel Schwob", Bernard Bois et Thierry Gillyboeuf (dirs.), *Remy de Gourmont,* París: Éditions de l'Herne, 2003, pp. 288-295; y Alexia Kalantzis, "Marcel Schwob, Remy de Gourmont et l'esthétique du conte", Christian Berg, Alexandre Gefen, Monique Jutrin et Agnès Lhermitte

la presencia de Schwob en el pensamiento y en la literatura hispanoamericanos.[24] En este orden de ideas, Schwob –junto con Catulle Mendès y Jean Lorrain– será el principal guía de Oscar Wilde en los salones literarios durante su estancia parisiense. Cabe también enfatizar la presencia de la escritora Madame Rachilde (1860-1953), la *Reina de los decadentistas,* esposa de Alfred Vallette, director de *Mercure de France,* autora de novelas osadas para la época, como *Monsieur Vénus,* que recuerda la *Justine* de Sade, obra admirada por Oscar Wilde; asimismo, Madame Rachilde funge como consejera literaria y financiera mayor del Théâtre de l'Œuvre, fundado por Paul Fort, en donde primero se representará *Salomé* (1896), durante la encarcelación de Oscar Wilde. Rubén Darío, en su ensayo dedicado a esta "mujer extraña y escabrosa, de un espíritu único", "satánica flor de decadencia", alaba su inteligencia y su talento (Darío, 1905: 98). La escritora anima por entonces un célebre salón literario que reagrupa un amplio círculo de escritores y periodistas, al cual Oscar Wilde asiste al menos en una ocasión durante su estancia en París (Dierkes-Thrun, 2018).

EL PARÍS DE LOS SIMBOLISTAS

Desde su viaje iniciático a América del Norte, que en párrafos precedentes hemos consignado, hasta fines de noviembre de 1891, en que se instala en París por un par de meses, Oscar Wilde (treinta y siete años) ha publicado *La duquesa de Padua (The Duchess of Padua),* con la cual se afirma como cabeza del movimiento estético, seguida de *El príncipe*

(dirs.), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005),* col. Interférences, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 127-141.

24 Marcel Shwob será profusamente traducido en América Latina por Pablo Neruda, entre muchos otros. *Vidas imaginarias* es indudablemente la primera fuente de *Historia universal de la infamia* (1935), de Borges, quien manifiesta alta admiración por el autor. Este cuentista judío-francés de gran talento será explícitamente reconocido como maestro por parte de escritores de la talla de Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola y Eduardo Lizardi, entre otros.

feliz y otros cuentos (The Happy Prince and Others Stories), en 1883, antes de desempeñarse como redactor en *The Woman's World*. Posteriormente, publica *El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray)* (1890), novela representante de la excentricidad estética. El año de 1891 es particularmente notable para el escritor irlandés, su *annus mirabilis,* durante el cual publica cuatro libros, entre ellos la versión ampliada de *El retrato de Dorian Gray,* y su primera obra de teatro exitosa, *El abanico de Lady Windermere (Lady Windermere's Fan),* y *El fantasma de Canterville y otros cuentos (Lord Arthur Savile's Crime and Others Stories).* Es en este año que, en Francia, se inicia el interés por su obra y su persona. Luego de su llegada a "la capital del siglo XIX" (Walter Benjamin), su amigo Marcel Schwob le presenta a Anatole France, Henri de Régnier y Maurice Barrès, quien organiza una cena en su honor, el 15 de diciembre (Lottman, 2007: 47), en el transcurso de la cual conoce a Léon Daudet, Huysmans y Jean Moréas; también se encuentra con Edmond de Goncourt, conoce a André Gide y es presentado a Marcel Proust, así como a otros escritores que brillan en la escena parisiense del arte y la cultura (Ellmann, 1988: 328). Wilde anuncia allí que escribe una pieza de teatro, en francés, cuya redacción había comenzado dos meses antes, sobre una leyenda que requería una puesta en escena seria: Salomé. Originalmente, se trata de un breve episodio bíblico (Mt 14: 3-12; Mc 6: 17-29) que dará origen a una inagotable cantidad de recreaciones pictóricas y literarias: la hija de Herodías que tras bailar sensualmente ante el tetrarca de Judea pide como recompensa la cabeza de san Juan Bautista (Iokanaan, en la obra de Oscar Wilde), en aquel momento preso por injuriar en público la vida licenciosa de la esposa del soberano hebreo. La acción se desarrolla en el transcurso de un banquete con motivo de su aniversario: el rey Herodes se ve obligado a satisfacer los deseos de la hermosa bailarina y ordena la decapitación de Bautista.

Flaubert había sido el primero en describir la danza tentadora de Salomé de manera realista (Salomé, en *Trois Contes* –"Hérodias"–, 1877), mas la inconclusa *Hérodias* de Mallarmé (1874-1876) constituirá la piedra

angular de los célebres cuadros de Gustave Moreau (1826-1898), *Salomé danzante* (1874-1876) y *La aparición* (1876), convirtiendo así a la hijastra de Herodías en poderoso mito finisecular. Oscar Wilde leerá con avidez la visión y la interpretación que Huysmans, en *A contrapelo* (caps. v y xiv), hace de la serie de pinturas de Moreau, arquetipo negativo de la feminidad. Inspirado en Mallarmé y deseando construir su propia versión de la bailarina bíblica, esa *beauté maudite,* el escritor irlandés acomete su empresa. Una vez concluida, pide correcciones del manuscrito, principalmente gramaticales, a Stuart Merrill, quien lo remite al bardo Adolphe Retté (1863-1930), quien finalmente lo remite al poeta belga Pierre Louÿs, a quien la pieza es dedicada (Kohl, 1989: 176-177). Todos ellos formaban parte del círculo de "raros", esos "aristócratas del espíritu" (Rubén Darío) más cercano de Mallarmé. Salomé, mito finisecular, será pronto incluida en el imaginario de los modernistas.

En esta secuencia, el cubano Julián del Casal publica en La Habana, en el mismo año de la breve estadía de Wilde en París (1891), poco antes de su prematuro fallecimiento, a los veintinueve años de edad, su segundo poemario, *Nieve,* en el que reúne poemas ya divulgados, principalmente en la sección Mi museo ideal, de *La Habana Elegante;* en dicho volumen inserta reproducciones de cuadros de Gustave Moreau, acompañados de otros tantos sonetos inspirados en la obra del pintor, cuyo primer contacto probable es la lectura de *À rebours.* Otro de los pioneros del modernismo, el colombiano Guillermo Valencia, escribirá "Salomé y Joakanann (antítesis)", en *Ritos* (1896). Años más tarde, Enrique Gómez Carrillo dará luz a su "El tiempo de Salomé" (1898) y Rubén Darío a sus *Cantos de vida y esperanza* (vi y xxiii). Luego también, el poeta simbolista Eugénio de Castro[25] publica una composición narrativa, en *Salomé y otros poemas* (1914*)*, traducida al español por Francisco

25 De Eugénio de Castro, Rubén Darío escribe: "Leí sus obras a través del aval de Remy de Gourmont y encontré abiertas de par en par las puertas de mi espíritu. Leí sus versos y reconocí su iniciación en el nuevo sacerdocio estético y la influencia de maestros como Verlaine" (conferencia leída en el Ateneo de Buenos Aires), (Darío, 1905: 211).

Villaespesa,[26] con estudio-prólogo de Rubén Darío,[27] donde interpreta la historia bíblica e imagina un romance entre el profeta y la princesa judía, y traduce obras de Wilde al portugués. Muchos otros autores rendirán igualmente homenaje a Salomé, por ejemplo, Ricardo Baeza Durán (Bayano, Cuba, 1890-Madrid, 1956), quien traduce *Salomé y otros poemas,* y escribe artículos sobre Oscar Wilde, así como de Marcel Schwob y Madame Rachilde.[28] João do Rio (João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) publica la versión en portugués de *Salomé, O retrato de Dorian Gray* y *O Leque de Lady Windermere;* mientras que Elysio de Carvalho (1880-1925) traduce *Balada do Enforcado* (1899). Mención especial merece José María Vargas Vila, el escritor latinoamericano más leído y el mejor pagado en las dos primeras décadas del siglo XX, y su *Salomé.*

A pesar de ser contemporáneo y compartir inquietudes de base con los modernistas (laicidad, antiimperialismo, espíritu aristocrático, erotismo, la idea de que el arte debe superar a la realidad para penetrar en el ideal de la *belleza,* amor al arte sin sujeciones morales, afán de ruptura con el "eterno canto a Junín"), no ha sido considerado como uno de los suyos. En la época que nos ocupa, el escritor colombiano reside en Roma (1898-1903), desde donde viaja a París, durante la Exposición Universal, en 1900, evento que une a la dividida Francia, después de que el parlamento se declarara favorable a una revisión del caso Dreyfus. En este Meridiano de Greenwich literario, se encuentra con su admirado amigo Rubén Darío, en vísperas de marcharse a Italia, para cubrir los eventos relacionados con el Jubileo, para *La Nación* de Buenos Aires, del cual es corresponsal. Si bien Vargas Vila no conoce a Wilde en persona, publicará, veinticinco años después de la obra del dramaturgo irlandés, su pro-

26 El escritor Francisco Villaespesa (1877-1936) es uno de los primeros españoles en sumarse al modernismo. Precedentemente, había publicado en el diario madrileño *El Liberal* (1909) un "Tríptico de Salomé", tres escenas referentes al episodio bíblico de la decapitación de san Juan Bautista. La presencia de Oscar Wilde es evidente en su obra.

27 Madrid, Imprenta Artística de Sáenz Hermanos.

28 En "Notas", *Voces,* Hipólito Pereyra (dir.), vol. II, núm. 15, 30 de diciembre de 1917.

pia versión de Salomé, su "novela poema", retomando todos los elementos del erotismo plasmado en *El retrato de Dorian Gray,* junto con otros componentes en clave sexual presentes en la ópera de Richard Strauss (1905), basada a su vez en la novela de Wilde, publicada bajo el sello de la editorial Ramón Sopena, en Barcelona (1920). En su versión de la mítica bailarina que amalgama la belleza y el mal, la perversidad y la sensualidad, Vargas Vila, lector de Shopenhauer y su *Ensayo sobre las mujeres,* objeta la ejemplaridad de Juan Bautista, enfatizando la perfidia de Salomé. Por su parte, el escritor novecentista Rafael Cansinos-Assens reagrupará los textos, algunos de ellos por primera vez en español, de Flaubert, de Wilde, de Mallarmé, de Eugénio de Castro y de Apollinaire bajo el título de *Salomé en la literatura* (1919), acompañados de un estudio muy por abajo de la superficie en conocimiento sobre el personaje eje de la recopilación.

Enrique Gómez Carrillo (a los dieciocho años de edad) había llegado desde su natal Guatemala a París, la "Ciudad-literatura", también en 1891, al despuntar el año.[29] Durante sus primeros cuatro meses en la capital gala publica, en español, antes que otros, extensos artículos y comentarios analíticos, y no simples citas o referencias, sobre la obra de Paul Verlaine. Pronto también se relaciona con la elite literaria y artística de la vanguardia parisiense: el mismo Paul Verlaine, Jean Moréas, Leconte de Lisle, Remy de Gourmont, Jean Lorrain, Ernest Lajeunesse, Laurent Tailhede y Stuart Merrill,[30] entre otros. Es en esta comunidad de escritores simbolistas ligados a *Mercure de France* y a *La Plume,* en el transcurso

29 Cansinos-Assens afirma que, entre 1890 y 1900, "nadie contribuyó más a la renovación literaria que Gómez Carrillo en el desarrollo del modernismo en España, su influencia en la prosa no era menor que la de Rubén Darío. A partir de 1900 todas las modas literarias de París fueron conocidas en España a través de sus crónicas. La introducción de galicismos, de palabras exóticas, el desdén por la Academia, se debían en gran parte a su influencia" (Cansinos-Assens, 1919: 63).

30 Gómez Carrillo comparte con Stuart Merrill el interés por el estudio de la obra de Verlaine. Alejandro Sawa consideraba a su amigo guatemalteco como uno de los tres más grandes divulgadores de Verlaine, junto con Stuart Merrill y Willem Gertrud Cornelis Bijvanck, amigo de Marcel Schwob, Jean Moréas y Anatole France, quien prefacia su libro *Un hollandais à Paris en 1891: sensations de littérature et d'art,* París: Perrin et Cie, 1892, 308 p. Véase Alejandro Sawa, "Verlaine, líneas de aniversario", *El Globo*, Madrid, 29 de noviembre de 1902.

de una de las tertulias literarias bohemias sabatinas centradas en el domicilio de Stuart Merrill de la rue du Bac, que Gómez Carrillo conoce a Oscar Wilde, "una estampa gigantesca y risueña […] cuando no era todavía un personaje legendario"; a partir de entonces, continuará frecuentando al escritor irlandés "casi todos los días" (Gómez, 2012: 226 y 238).

Hagamos un paréntesis para esbozar un retrato de Stuart Merrill (1863-1915). A ese "prestigioso rimador *yankee* francés", Rubén Darío le había dedicado un medallón, en su galería de *Los raros* (Darío, 1905: 197-198); poeta nacido en Estados Unidos y educado en Francia, condiscípulo de André Gide, escribiendo en francés, desempeña un papel importante en el movimiento simbolista. En su desarrollo literario, pertenece a la generación heredera de Baudelaire, y es tributario de Algernon Charles Swinburne, Verlaine, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Poe y Mallarmé, de quien se conservan y recientemente se han publicado cartas de estímulo a su trabajo.[31] Su obra –seis volúmenes– tendría escasa difusión, y hoy solo es consultada por especialistas e historiadores. De sus años en Nueva York (1884-1891) se sabe que milita en las filas del movimiento obrero marxista y, en Francia, en el movimiento anarquista, deuda ideológica compartida por sus pares Remy de Gourmont, Régnier, Adolphe Retté y Laurent Tailhade, a quien Darío elogia en *Los raros.* Siendo el idealismo (o simbolismo) una teoría de la libertad, Remy de Gourmont declarará, en consecuencia, "no sabría aceptar más que un tipo de gobierno, la anarquía" (De Gourmont, 1893: s/n). Todo lo cual hará escribir a Jean Maitron: "on était symboliste en littérature et anarchiste en politique" (Maitron, 1950: 364); razón por la que quizás Darío llega también a interesarse por el movimiento anarquista, sin nunca adherirse, escuchando a Jean Jaurès e informando a los lectores de *La Nación* (1950: III, 483-502). Stuart Merrill logra conciliar –tarea ciertamente complicada– creación poética y compromiso político. Cuando llega a

31 "Four Unpublished Letters of Stéphane Mallarmé to Stuart Merrill", *Yale French Studies,* núm. 9, 1952.

París, a finales de 1891, acaba de publicar *Les fastes,* y colabora en las revistas *La Plume, Mercure de France* y *L'Ermitage.* El poeta franco-americano es uno de los pocos amigos que permanece fiel a la amistad de Oscar Wilde hasta el fin de sus días. Por su parte, Gómez Carrillo afirma que Stuart Merrill –uno de los personajes más evocados en su ensayo sobre Wilde– era el único conocedor de la obra del escritor irlandés.

Gómez Carrillo constata, al igual que quienes lo han tratado y han afirmado, que Wilde es un "conversador admirable", aún más brillante en la conversación que en sus escritos, lo cual no es de sorprender en alguien que afirma: "He puesto todo mi genio en mi vida, y solo mi talento en mis obras";[32] todo ello en coherencia con los principios del dandismo absoluto, que implican hacer de la vida una obra de arte. No obstante, el guatemalteco agrega: "a veces hacíase pesado con sus largas conferencias llenas de paradojas literarias, y otras veces abusaba de las historias simbólicas". Wilde disponía del poder de definir las condiciones en las que se desarrollan las interacciones con sus pares. Gómez Carrillo cuenta que durante una cena a la que asisten Jean Moréas, Stuart Merrill y Raymond de La Thailède, solo se escuchó la voz de Wilde, "desde la sopa a los postres […] nos contó cuatro, seis, ocho [historias], todas del mismo corte, todas parabólicas y sibilinas, todas difíciles de apreciarse en medio de una cena de bohemios más deseosos de hablar que de escuchar" (Gómez, 2012: 230-232). Ese largo monólogo del esteta, añade Gómez Carrillo, terminaría por impacientar y disgustar a Moréas.

¿Cómo entender que hablar mucho de sí mismo es la mejor manera de ocultarse, sobre todo cuando se omite lo esencial? André Gide, en su *In memoriam* (1903), afirma que Wilde mostraba ante los demás una máscara; asimismo, Oscar Wilde pone en boca de uno de los personajes de *Dorian Gray* el principio flaubertiano, sobre la base de que la finalidad del arte es "Revelar al arte y ocultar al artista". El joven guatemalteco

32 Véase Victoria Reid, "L'Hommage à Oscar Wilde d'André Gide ou Le Conte sur Judas. Signification et écrits", *Bulletin des Amis d'André Gide,* vol. XXXIX, núm. 172 (octubre), 2011, p. 450.

narra también las diversas ocasiones en que frecuenta a Wilde, así como los temas abordados y las personalidades que allí a veces coinciden: Paul Verlaine, Jean Lorrain, Marcel Schwob, Anatole France, Henry Bauer y Remy de Gourmont, entre otros.[33] Gómez Carrillo aporta también un conjunto de informaciones de primera mano sumamente útiles para el conocimiento del trabajo creativo de Wilde en esta etapa de su vida. En una de esas reuniones, escribe Gómez Carrillo, De Gourmont no pierde la oportunidad de formular observaciones a Wilde sobre su personaje Salomé, en el sentido de que históricamente –según Flavio Josefo, en *Antigüedades de los judíos*– había habido dos Salomé, y que la hija de Herodías no es la bailarina transgresora, como lo deja sugerir el dramaturgo irlandés. La obra, originalmente publicada por la Librairie d'Art Indépendent, en París, a inicios de febrero de 1893, será posteriormente distribuida en Inglaterra en su versión original por Charles Elkin Mathews y John Lane. Las primeras representaciones de esta pieza de un solo acto, previstas en Londres, con la actriz francesa Sarah Bernhardt en el papel principal, serían suspendidas, con el pretexto de que la legislación prohibía las representaciones teatrales sobre pasajes bíblicos. Gran parte del ensayo de Gómez Carrillo se enfoca en las conversaciones en torno al tema de Salomé, durante los días en que Wilde elabora la obra sobre la inquietante doncella. Los temas, los escenarios y las circunstancias de las conversaciones con Wilde en las que Gómez Carrillo participa, luego escribe y publica, coinciden con las evocaciones formuladas por biógrafos de Oscar Wilde, tales como Richard Ellmann, cuya obra le valdría el Premio Pulitzer 1989.

Poco después de su arribo a París, Gómez Carrillo también muestra interés por las obras de Pierre Louÿs y Huysmans, sobre quien enseguida escribe la semblanza "Esbozo de una visita a J. K. Huysmans", publicado

33 Los testimonios de los encuentros con Wilde serán publicados posteriormente, formando parte de una colección de artículos, *Almas y cerebros,* con prólogo de Clarín, consagrados a las entrevistas del autor con otros escritores célebres, tales como J. K. Huysmans, Paul Verlaine, Emile Zola, François Coppée, Max Nordau y otros más.

años más tarde en su *Almas y cerebros* (1898). Pierre Louÿs (1870-1925) es un escritor y poeta, amigo de adolescencia y –como Stuart Merrill– condiscípulo de André Gide, igualmente amigo cercano de Paul Valéry y de Oscar Wilde, de quien como hemos visto líneas arriba fue el corrector del manuscrito Salomé. Interesa aquí destacar, de manera sucinta, ciertos rasgos de su obra y de su personalidad, debido a sus estrechos vínculos con los círculos simbolistas, y su cercanía con Marie de Heredia y Gabriel D'Annunzio, de quienes volveremos a ocuparnos en el capítulo cuarto. Sus biógrafos nos lo presentarán como un erotómano, de un erotismo refinado, profesando a lo largo de su vida un gusto por el deseo bajo todas sus formas, que lo sitúa como heredero de la literatura libertina. "El amor –escribe en una de sus novelas– es un arte como la música. Proporciona emociones del mismo género, tan delicadas como vibrantes" (Louÿs, 1896: 9). Rubén Darío publicará en *La Nación* (1893) un elogioso epitafio a la supuesta muerte de Vargas Vila en Grecia; hace alusión a dicha novela: "¡Amable enemigo mío! Como en la tumba de la Afrodita de Pierre Louÿs, pondría en la tuya un conmemorativo y sonoro epigrama en un griego de Nacianzo; y dejaría para ti y para tu bella desconocida –¡así tendrías a Venus propicia!– rosas, rosas, muchas rosas". En realidad, Louÿs publica poco, pero a su muerte deja innumerables manuscritos inéditos; su obra maestra es, sin duda, *La femme et le pantin,* hija de su tiempo, una apoteosis de la mujer fatal y la insatisfacción carnal, que posteriormente Luis Buñuel adaptará al cine en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Por su parte, Jorge Luis Borges, en las influencias simbolistas de su relato "Pierre Menard, autor del Quijote", se referirá a la revista *La Conque* (1889) editada por el poeta belga.[34] Sin embargo, Ángel Rama, en su presentación a *Diarios de mi vida,* no lo considera como una de las matrices, cuando afirma que "la interpretación de la mujer y de la rela-

34 Véanse: Jean-Paul Gouyon, *L'amitié de Pierre Louÿs et de Jean de Tinan,* Pour les amis de Pierre Louÿs, 1977; *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925),* Seghers, 1988; *Mille lettres inédites de Pierre Louÿs à Georges Louis 1890-1917,* Fayard, 2002; Pierre Louÿs, *Œuvre érotique,* col. Bouquins, Robert Laffont, 2012.

ción erótica fue establecida por los escritores franceses Remy y Paul Bourget, en cuyas obras encontraron el catecismo de su liberación" (Blanco, 1975: 27).

En todo caso, la visión del mundo louÿsiana, al igual que la de la pléyade de poetas simbolistas franceses en su conjunto, en relación con la liberación sexual, será compatible con el espíritu que anima a la poesía modernista. Carlos Monsiváis anota que el modernismo

> es el asomarse por los abismos que angustian a sus predecesores, y afirmar allí "el conocimiento peligroso"; es la "muerte de Dios" como principio del fin de los absolutos y el nacimiento de una ética centrada en la definición laica del bien y del mal; es la experimentación con ritmos y métricas; es el enamoramiento sexual como prolongación directa del sentimiento religioso (Monsiváis, 2019: 108).

Los ecos de las obras de Louÿs y de Huysmans son palpables en ciertas narrativas de Gómez Carrillo, por ejemplo, en su novela *Del amor, del dolor y del vicio,* cuyo título evoca igualmente la novela de Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort* (editado en París, en 1893). En dicho relato, Liliana, una de las protagonistas, renta un palacete similar a la tebaida de Fontenay-aux-Roses, escenario de *À rebours,* cuyo interior el autor describe de manera semejante a la alcoba de amor, con el gusto por las flores e, incluso, por los libros predilectos de los personajes centrales; listado de libros que es parecido a la bibliografía de Des Esseintes, conformada por *Justine,* de Sade, y *Aphrodite,* de Pierre Louÿs, entre otros. Si bien la novela no es un género muy cultivado por los modernistas, *Del amor, del dolor y del vicio* aparece como la vulgarización de la novela modernista.[35]

---

35 Para una confrontación, respecto al contenido de esta novela con la obra de Huysmans, véanse: Klaus Meyer-Minnemann, "Enrique Gómez Carrillo, *'Del amor, del dolor y del vicio.* Anotaciones en torno a una novela del modernismo hispanoamericano'", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 22(1): 61-77, 1973. Asimismo, para un análisis de la *Salomé* de Gómez Carrillo en relación con la de Wilde, véase José Ismael

Oscar Wilde vuelve a París en 1889, esta vez sin boleto de retorno, en circunstancias completamente diferentes. Entre su primera y su segunda estancia había publicado *La importancia de llamarse Ernesto (The Importance of Being Earnest)* y *Un marido ideal (An Ideal Husband),* en 1895, que marca la cima de su carrera en el mundo del teatro. En ese año también inicia el primer proceso en su contra: es arrestado el 6 de abril y el 25 de mayo es condenado a dos años de trabajos forzados, en virtud de la ley de 1885, la cual prohíbe la homosexualidad o más bien la conducta indecente y la sodomía. Mientras que Inglaterra juzga a Oscar Wilde, Francia apuntala el proceso contra el capitán Alfred Dreyfus. Finalmente, sus bienes son confiscados para pagar los gastos derivados del proceso de juicio, por lo que debe declararse en quiebra en noviembre. Luego de su salida de la cárcel, se declara incapaz de escribir. Wilde hace llegar al ministro del Interior una carta fechada el 2 de julio de 1896, en la que manifiesta saber bien que su "carrera de dramaturgo y de escritor está terminada" (Holland *et al.,* 2012); la buena consciencia inglesa había terminado por triturarlo. Poco después de su liberación se exilia en Francia (1897) con el nombre de Sebastian Melmoth. Durante sus tres últimos años –anota Tzvetan Todorov– la vida de Wilde es miserable y solitaria, "erra de ciudad en ciudad, de hotel en hotel, rodeado de algunos amigos de infortunio" (Todorov, 2006: 46).

En esta nueva fase de su vida, se encuentra una vez más con Alfred Douglas *(Bosie),* el 28 de agosto y ambos se instalan en Nápoles. Obligado a romper con *Bosie,* se establece en París, en busca de una atmósfera intelectual adecuada. Entre tanto, sin que su nombre aparezca, Wilde publica su extensa *La balada de la cárcel de Reading* (1898). A su arribo a la capital francesa, el balance es amargo: "Perdí el resorte esencial del arte y de la vida, la *joie de vivre.* Es espantoso. Todavía experimento placer, las pasiones, pero la alegría me ha dejado". Y a su confidente Ross, el

---

Gutiérrez, "Dos acercamientos a un motivo literario de fin de siglo. La *Salomé* de Oscar Wilde y la de Enrique Gómez Carrillo", *Hispanic Review*, 63(3): 414-431, 1995.

17 de marzo de 1898, confiesa: "Mi escritura se liquifió *[sic]* como yo mismo. No soy más que una larva en pena, a medias consciente" (Holland *et al.,* 2012: 199). Tal es la coyuntura en la que Gómez Carrillo converge de nuevo con el genio ahora en desgracia, y en la que Rubén Darío coincide con él; encuentro no necesariamente quiere decir relación.

Procedente de Buenos Aires, el poeta nicaragüense llega a España en enero de 1899, donde permanece poco más de un año, y donde cuenta con valiosos adeptos: los Machado, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Ramón Valle-Inclán, Jacinto Benavente y Juan Ramón Jiménez; todos tienen en común la admiración por Baudelaire, Verlaine, Heredia, Leconte de Lisle, Jean Moréas. Rubén Darío se traslada a París un año más tarde, con el encargo de enviar artículos sobre la Exposición Universal, inaugurada a mediados de abril (hasta el 12 de noviembre) de 1900, para *La Nación,* del cual es corresponsal, como José Martí años antes. A diferencia de Oscar Wilde, que muere allí, el poeta solo dejará definitivamente Francia para ir a morir a su tierra natal en 1916. Gómez Carrillo lo hospeda en su propio apartamento en Faubourg-Montmartre 29, vivienda que, al marcharse Gómez Carrillo por un tiempo, Darío comparte con el pintor simbolista belga Henri de Groux (1866-1930), a quien *La Plume* le había dedicado un número en 1899, "el único intelectual amigo", a quien había conocido luego de su primera visita a París. A este pintor de excepción, "famoso por su excentricidad", lector como él de Emanuel Swedenborg, cultivando el gusto por la bohemia y el abuso de los alcoholes, amigo de Heredia, de De Gourmont, Moréas, Mallarmé y Oscar Wilde, Darío le había dedicado ciertos pasajes en *Los raros.* El artículo que Darío escribirá sobre él, "Henri de Groux", forma parte de *Opiniones,* 1906.[36] El escritor guatemalteco es, pues, su guía en el mundo literario y bohemio parisiense; en su ausencia, el escritor andaluz Alejandro Sawa lo sustituye. Darío recordará:

36 Véase: Émile Baumann, *La vie terrible d'Henri de Groux,* París: Grasset, 1936.

> [Enrique Gómez] Carrillo, muy contento de mi llegada, apenas pudo acompañarme por sus ocupaciones; pero me presentó a un español que tenía el tipo de un gallardo mozo, al mismo tiempo que muy marcada semejanza de rostro con Alfonso Daudet. Llevaba en París la vida del país de Bohemia, y tenía por querida a una verdadera marquesa de España. Era escritor de gran talento y vivía siempre en su sueño. Como yo, usaba y abusaba de los alcoholes; y fue mi iniciador en las correrías nocturnas del barrio Latino (Darío, 1950: 103).

En otra ocasión, Darío relata que "Recién llegado a París por primera vez [1893], conocí a Sawa. Ya tenía a todo París metido en el cerebro y en la sangre. Aún había bohemia a la antigua […] a estas comidas [aquellas organizadas en el *Soleil d'Or* por los redactores de *La Plume]* asistía Sawa, que era amigo de Verlaine, de Moréas y de otros dioses de la cofradía".[37]

Muy joven aún, Alejandro Sawa (Sevilla, 15 de marzo de 1862-Madrid, 3 de marzo de 1909) había publicado en Madrid su primera novela, *La mujer de todo el mundo* (1885), su boleto de ingreso a los círculos literarios. Su segunda novela, *Crimen legal,* redactada en forma paralela a sus entregas como periodista a los diarios madrileños más importantes, aparece un año después. Vivirá en París, a partir de 1889, donde a su arribo ingresa a la casa Garnier Hermanos y colabora en el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana,* coordinado por Elías Zerolo (1848-1900), junto con Miguel de Toro y Gómez (1851-1922) y el colombiano Emiliano Isaza (1850-1930). Es en ese medio editorial donde conoce y enlaza amistad con Gómez Carrillo. Venera a Víctor Hugo, luego a Émile Zola, con quien liga amistad, así como con Sarah Bernhardt, Paul Verlaine y Oscar Wilde, además de otros parnasianos y simbolistas. La admiración a Rubén Darío es integral, tanto en la vertiente estética como en la personal. Cuando Sawa retorna a Madrid años más tarde, escribe

37 Prólogo a *Iluminaciones en la sombra,* Biblioteca Renacimiento, Madrid: Imprenta Prieto y Cía., 1910.

y colabora en diversos periódicos, y se desempeña como redactor de *El Motín.* Muere ciego, enfermo, hundido en la pobreza, solo y en el anonimato.[38] Al escritor novecentista Cansinos-Assens, con quien Sawa conversa en vísperas de su deceso, declara: "Ah, he vivido en el gran mundo del arte y de la gloria y ahora, ya me ve usted aquí, hundido en este chamizo, oscuro y fracasado como mi pobre amigo Wilde, cuando no era más que Sebastian Melmoth" (Cansinos-Assens, 1982: 69). Su obra inédita, *Iluminaciones en la sombra,* será publicada *post mortem,* con prólogo de Rubén Darío, en 1910, reedición, Madrid, Alhambra, 1977.

Gracias a Gómez Carrillo, Rubén Darío conoce igualmente a numerosos prominentes hombres de letras del campo intelectual parisiense, entre ellos a "el jefe más famoso de los simbolistas" (Darío, 1905: 32), el artífice de *Poemas saturnianos.* El encuentro con su ídolo de antaño lo turba y apenas acierta a balbucear palabras desatinadas. Las relaciones de intercambios directos se alejaban del estándar que exige reciprocidad; había un desequilibrio importante en los planos de pertenencia cultural y de origen nacional. Sin embargo, "A fines de siglo –dice Octavio Paz– Rubén Darío leía a Verlaine; pero Verlaine, poeta inferior al hispanoamericano, no leía a Darío" (en "El caracol y la sirena"). En el transcurso de una de estas tertulias en el Calisaya, el primer bar americano en París, al que eran asiduos Gómez Carrillo y Ernest Lajeunesse (1874-1917), por intermedio de ambos Darío conoce en persona a Oscar Wilde, a quien destinaba un lugar especial entre los "raros" (Molloy, 2012: 42). José Martí lo había conocido al inicio de su descollante etapa ascendente y prometedora; y Darío, cuando la fatalidad se cierne sobre él y solo experimenta la derrota: el esplendor y la decadencia. Ambos destacaron su imagen elegante y distinguida, abonando a la reputación de brillante conversador y esteta. Darío recordará:

38 Véase: Alejandro Sawa, *Crónicas de la bohemia;* estudio preliminar de Iris M. Zavala, Emilio Chavarría (ed.), Madrid: Veintisiete Letras, 2008.

> estábamos reunidos unos cuantos escritores y hombres de prensa, entre los cuales Henry de Bouchard [Henri Bouchard] [pintor y escultor simbolista, 1875-1960], el vizconde de Croze [no identificado] y Ernest Lajeunesse, cuando llegó a sentarse al lado de este mi distinguido amigo, un hombre de aspecto abacial, un poco obeso, con aire de perfecta distinción y cuyo acento revelaba enseguida su origen inglés. En la conversación, su habilidad de decidor se marcaba de singular manera. Siempre trataba asuntos altos, ideas puras, cuestiones de belleza. Su vocabulario era pintoresco, fino y sutil. Parecía mentira que aquel *gentleman* absolutamente correcto fuese el predilecto de la ignominia y el *revenant* de un infierno carcelario (Darío, 1901: 125).

Esta vinculación circunstancial sería el primero y el último encuentro entre ambos creadores. A pesar de la estrecha vinculación de amistad de Darío con Manuel Machado –su secretario–, Gómez Carrillo y Alejandro Sawa, y de frecuentar a Ernest Lajeunesse y a Henri de Groux, todos ellos ligados al deshauciado *dandy* irlandés, nunca más volverá a coincidir con él en persona. A mediados de 1900, el poeta y cronista nicaragüense se marcha por tres meses a realizar uno de sus grandes sueños: la visita a la península itálica, trayecto del cual nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Al igual que Huysmans cuatro años antes, Oscar Wilde se convierte al catolicismo cuando sus fuerzas comienzan a abandonarlo. Muere a los cuarenta y seis años de edad, en el hotel d'Alsace, rue des Beaux-Arts, como Sebastian Melmoth,[39] el 30 de noviembre de ese mismo año; nadie sabe que es él quien muere. Su amigo Robert Ross describe el lugar donde el esteta vive sus últimos días "verdaderamente pobre e insalubre. Las gentes no se quedan allí, pues no hay evacuación" (Holland *et al.,* 2012: 184). Manuel Machado, "su amigo y confidente", quien lo visita dos días antes de su último suspiro, coincide con tal descripción

39 Según Merlin Holland –el único nieto de Oscar Wilde, dedicado a la edición y especialista en Oscar Wilde–, el escritor en desgracia toma el nombre de Melmoth de la novela gótica de su tío abuelo Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (Holland, 2000: 185).

("La última balada de Oscar Wilde", en su obra *El amor y la muerte).* Oscar Wilde debía morir efectivamente en las puertas de la miseria y tuvo derecho a un entierro de última categoría, escapando por poco a la fosa común, en el cementerio de Bagneux.

La primera necrología aparece en *La Revue Blanche,* en diciembre, de la autoría de Ernest Lajeunesse, seguida del escrito biográfico que reúne los recuerdos de Stuart Merrill y las opiniones de Ernest Lajeunesse, en *Mercure de France,* en enero de 1901 (pp. 199-202). Por su parte, Rubén Darío le rinde homenaje en su "Purificaciones de la piedad", publicado en *La Nación,* el 9 de enero. El título mismo es de gran fuerza sugestiva, puesto que la piedad es un sentimiento que induce amor, compasión, participación en el sufrimiento y respeto por la otra persona. La referencia es, sin duda, *La Piedad* de Michelangelo en la Capilla Sixtina, ese monumento funerario que resume los ideales renacentistas de belleza clásica, que Darío había visitado recientemente. Dotada de una armonía excepcional, la obra transmite la contemplación de la belleza terrestre que aspira a la belleza divina, y se puede apreciar desde abajo o de frente. Plasmada en el mármol de Carrara, el artista refleja la lamentación por la muerte de Cristo, quien yace en el regazo de su madre después de la crucifixión. Su rostro, de inmaculada pureza, se muestra sin deformaciones, sin rastros de sufrimiento; es un Jesús elegante, con sensación de paz y tranquilidad, atenuando así el drama. Ahora bien, despojada de su carácter sagrado, la piedad puede interpretarse como la virtud del cristianismo vejada por los hombres, el artista incomprendido por la sociedad de su tiempo. Darío nos proporciona la clave:

> Un hombre acaba de morir, un verdadero y grande poeta que pasó los últimos años de su existencia, cortada de repente, en el dolor, en la afrenta, y que ha querido irse del mundo al estar a las puertas de la miseria. Este hombre, este poeta, dotado de maravillosos dones de arte, ha tenido en su corta vida sobre la tierra los mayores triunfos que un artista pueda desear, y las más horribles desgracias que un espíritu pueda resistir […] Era,

> pues, dueño de la camisa de hombre feliz. Salud completa, mucho dinero, mucha fama y el porvenir en el bolsillo […] Cuando salió de la prisión y vino a vivir en Francia con un nombre supuesto –Sebastian Melmoth–, apenas se relacionaba con uno que otro espíritu generoso; entre los que no le volvieron la espalda, hay que señalar al noble poeta Moréas, a Ernest Lajeunesse. El *Mercure* publicó una traducción de la maravillosa Balada que escribiera en la cárcel, y en la cual puede adivinarse ya su próxima conversión al catolicismo (Lajeunesse, 1900).

A estos obituarios habría que añadir que Manuel Machado publica sobre la desgracia de Oscar Wilde en *El País,* el 25 de febrero de 1902. Así y todo, en las extensas cartas que el *dandy* en decadencia escribe a sus amigos Robert Ross, More Adey, William Rothenstein, Frank Harris, Leonard Smithers, Laurence Housman, Carlos Blacker, Georgina Weldon y Florence Waller, durante sus últimos años, reagrupadas y publicadas bajo el título *Final Years in Letters,* ninguno de sus amigos y compañeros de bohemia hispanoamericanos es mencionado explícitamente. En una de estas vinculaciones epistolares, donde relata sus prolongadas tardeadas sin alegría en los bares parisienses, Wilde confiesa: "Tuve como compañeros a los que me era posible tener, es cierto que debo pagar ese tipo de amistades, aunque me siento obligado a decir que no son ni exigentes ni caras" (Todorov, 2006: 46). Por su parte, Rubén Darío no olvidará el encuentro con ese excepcional personaje, a quien siempre reservó un lugar especial entre los "semilocos". En sus breves apuntes autobiográficos, años más tarde, evocará dicho evento:

> Había un bar en los grandes bulevares que se llamaba Calisaya. Carrillo y su amigo Ernest Lajeunesse me presentaron allí un caballero un tanto robusto, con algo de abacial, muy fino de trato y que hablaba francés con marcado acento de ultratumba. Era el gran poeta desgraciado Oscar Wilde. Rara vez he encontrado una distinción mayor, una cultura más elegante, y una urbanidad más gentil (Darío, 1950: 473).

Para comenzar a cerrar el presente apartado, cabe señalar que el interés en el subcontinente por la obra del dramaturgo irlandés se extenderá mucho más allá de la fecha de su fallecimiento. Así, por ejemplo, Alceu Amoroso Lima *(Tristão de Athayde)* cuenta cómo en su primera juventud después de haber aprendido en París a bailar el tango, a su regreso a Brasil introduce este ritmo musical en Río de Janeiro, y cómo el grupo Os piratas, al cual él pertenecía en Petrópolis, se embriagaba con la lectura de los textos de Oscar Wilde y de André Gide (Dos Reis, 1998: 36). Su amigo Alfonso Reyes, embajador de México en Río de Janeiro (1930-1936 y 1935-1936), traduce *La importancia de ser Severo*[40] (Buenos Aires, 1938); la fascinación del poeta embajador por el ingenio y el sentido poético de Oscar Wilde es compartida con Pedro Henríquez Ureña, quien tempranamente escribe sobre su obra y la enseña en los salones de clase, además de traducir los cuentos de *Huerto de granadas* y *Salomé*. Reyes y Henríquez habían sido fundadores del Ateneo de la Juventud en México (1909), y los ateneístas se interesaban por las obras de Oscar Wilde, junto con las de Arthur Shopenhauer, Rudolf Eucken, Émile Boutroux, Henri Bergson, Henri Poincaré, William James, Wilhelm Wund, Friedrich Nietzsche, Herbert Spencer, Hippolyte Taine, Benedetto Croce, John Ruskin y Walter Horatio Pater (Azuela, 1988: 4). Por su parte, Borges conoce en su niñez la obra de Wilde, de quien a la edad de nueve años traduce "El príncipe feliz"; ya convertido en profesor de literatura inglesa en la Universidad Católica y en la Universidad de Buenos Aires, será invitado por la Universidad de la República (Uruguay) a dictar un ciclo de cuatro conferencias sobre el autor irlandés (1949), a quien define como "una especie de simbolista", y su obra "plegada de símbolos como los espejos, las brújulas, las bibliotecas y los laberintos, entre otros".[41] Se sabe también de la importancia de Wilde en la crea-

40 Bajo este título es como Reyes traduce lo que comúnmente se conoce como *La importancia de llamarse Ernesto*. Algunos críticos consideran que el título que le da Reyes es más afortunado. [N. de la E.]

41 Citado por Mar Gámez García, "El rastro de Oscar Wilde en la obra de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar: el doble como elemento lúdico", *Semiosis*.

ción literaria de Julio Cortázar, sobre todo en lo tocante al desarrollo de la figura del doble en la literatura latinoamericana.

A lo largo de este relato, hemos visto cómo principalmente en el territorio norteamericano y en la capital francesa, en contextos y circunstancias diferentes, se establecieron encuentros e interacciones entre los más visibles impulsores de una cultura propia hispanoamericana y Oscar Wilde. El marco de entrada en escena, en el que los hilos del ovillo comenzaron a hilvanarse, se produjo cuando José Martí coincidió en Nueva York con el esteta, en su papel de conferencista, en 1882. El poeta cubano admiró principalmente la poesía del poeta irlandés, y supo entender que el dandismo era una forma de manifestación de rechazo de la sociedad material y utilitarista, de valores desdeñables, que él mismo combatía. Después, teniendo como escenario París, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo conoció de cerca y frecuentó al dramaturgo irlandés en las dos ocasiones en las que residió en esa ciudad: la primera cuando Wilde se encontraba inmerso en el proceso de gestación de su obra de teatro *Salomé,* fuente en la que beberían los modernistas hispanoamericanos; y la segunda, al cierre de siglo, poco antes de su deceso. Los modernistas, aunque no se conocen todos entre ellos, aquellos "fuera de casa", radicados temporal o definitivamente en París, se encuentran anclados en espacios o en redes de ordinario en torno a revistas y casas editoriales. Así, Gómez Carrillo pronto tendería puentes para que Rubén Darío conozca en persona al célebre personaje. Ambos cultivan por vías diferentes la fascinación por lo "extraño", "lo raro", así como un común fervor por la Grecia clásica, la Italia renacentista y la literatura francesa. Pero también se pueden destacar otros puntos en común, como lo son el interés particular por el simbolismo, el individualismo, el cosmopolitismo, la reacción contra la modernidad, la sensorialidad y el sensualismo, las mitologías, el gusto por la renovación del lenguaje, el preciosismo, las formas poéticas particulares mediante el uso de expresiones específicas (helenismo, cultismos y galicismos). Por caminos diferentes modifican contraviniendo las tradiciones: el triunfo de lo bello sobre lo perceptivo,

la novedad en la poesía, un estilo artístico y literario de nuevo cuño. Ambos contribuyen a modificar contraviniendo las tradiciones: el canto a Junín y la literatura dickensiana. Descubren el diamante oculto en el parnasianismo y en el simbolismo.

Coincidiendo con el decadentismo y el simbolismo, para priorizar los valores, no la realidad, Wilde desafió y se decantó de las ideas prevalecientes que caracterizaron la época victoriana (1830-1901). Por su forma y tipo de contenido, Wilde es tributario de Baudelaire y de Pierre Louÿs; otras influencias que determinan la naturaleza de sus poemas en verso y de sus poemas en prosa son los influjos de Flaubert, Théophile Gautier, Marcel Schwob y Remy de Gourmont. Sin una clara identidad étnica, en París, muere joven (cuarenta y seis años), como José Martí (cuarenta y dos años), Rubén Darío (cuarenta y nueve años), Amado Nervo (cuarenta y nueve años) y Gómez Carrillo (cincuenta y cuatro años), y pobre como Baudelaire, Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Vargas Vila y Alejandro Sawa.

Por último, terminaremos diciendo que, desde los inicios de este trabajo, se aspiró a ser un acercamiento al tema; estamos conscientes de sus limitaciones, muchos hilos de la madeja quedan inevitablemente sueltos.

II. LA ITALIA DE RUBÉN DARÍO, ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO Y JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, 1900-1921[1]

En circunstancias y momentos diferentes, tres autores en la cresta de la ola de su tiempo: Rubén Darío (1867-1916), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y José Carlos Mariátegui (1894-1930) recorren o realizan breves o prolongadas estancias en Italia. Este capítulo está consagrado a examinar las relaciones que cada uno de ellos mantuvo en la atmósfera cultural e intelectual italiana (autores, actores y discursos). De manera más específica, nos detendremos, en el caso de los dos primeros mencionados, en los testimonios de su recorrido por diferentes ciudades de Italia (1900) y en sus viajes y crónicas, así como en sus vínculos directos con destacados artistas y escritores decadentistas y vanguardistas. Ambos representantes del modernismo vivirán la mayor parte de su estadía europea en Francia; Gómez Carrillo muere allí. En cuanto a Mariátegui, quien durante su permanencia en Europa vive la mayor parte del tiempo en Italia (1919-1922), la atención estará puesta en su recepción de los contenidos de la prensa en Turín, específicamente de *L'Ordine Nuovo* (1 de mayo de 1919-30 de octubre de 1922), dirigido por Gramsci, de manera particular las colaboraciones de Piero Gobetti. Con tal propósito, hemos consultado información contenida en el Centro Studi Piero Gobetti, en Turín, y recurrido a colecciones digitalizadas disponibles.

De los tres –en la ocasión– corresponsales de prensa, los dos centroamericanos se conocen en Guatemala y ligan una amistad –cierto, fluctuante– que perdurará a lo largo de sus vidas.[2] Estamos en 1890: Darío (veintitrés años) dirige entonces el periódico *El Correo de la Tarde,* en el

1 Texto aceptado para su publicación en la revista *Secuencia,* núm. 110 (may-ago), 2021, http://secuencia.mora.edu.mx

2 Sobre esta relación amistosa, fluctuante tras las bambalinas, véase: Rodrigo Fernández Ordóñez, "Dime con quién andas y te diré qué escribes. La amistad de Gómez Carrillo y Rubén Darío".

cual trabaja como periodista Gómez Carrillo (diecisiete años). En la misma ciudad de Guatemala, la imprenta La Unión publica ese año la segunda edición aumentada y corregida de *Azul…,* la emblemática obra fundacional del modernismo. De esta juvenil experiencia, Gómez Carrillo escribirá más tarde: "A él le debo, en efecto, la primera lección de fecunda belleza. Él me enseñó a comprender que hay en el saber escribir algo que es más que saber, y algo que es más que escribir […] *Azul…* fue el evangelio que me hizo sentir que, por encima de todo, el arte es una religión" (Ulner, 1974: 19). En poco tiempo, Gómez Carrillo emigrará a Europa y será a la prosa lo que Darío a la poesía en el modernismo.

Por su parte, José Carlos Mariátegui visita París en dos ocasiones, al inicio y al final de su estancia italiana (1919-1923); para entonces, Darío había muerto y Gómez Carrillo pasaba la mayor parte de su tiempo en Niza. Pero si en la Ciudad Luz no coinciden, desde sus años juveniles lee y admira la obra de Rubén Darío, a quien considera "el más grande poeta de España y de América".[3] En cambio, Mariátegui es menos indulgente con Gómez Carrillo; no le perdona lo que él considera ligereza y superficialidad en sus escritos, así como tampoco sus concesiones a la industria cultural. No obstante, como tantos otros jóvenes de su generación, Mariátegui había ingresado al mundo de las letras a través de la puerta abierta por los cronistas –quienes mediante sus publicaciones difundían lo más granado del pensamiento europeo e hispanoamericano de la época–, entre los cuales Gómez Carrillo era un maestro (Chang-Rodríguez, 1982: 198). Con motivo del fallecimiento del escritor guatemalteco, el pensador peruano publicará un artículo en el que, en clave vanguardista, rinde cuentas y "tuerce el cuello" al cisne de la crónica modernista, afirmando que el "Príncipe de la crónica" había sido un "Cortesano de los gustos de su clientela […] carece de opiniones. Reemplaza el pensamiento con impresiones que casi siempre coinciden con las del público".[4]

---

3 José Carlos Mariátegui (Juan Croniqueur), "Luisa Morales Macedo, artista admirable", *El Tiempo,* p. 2.

4 José Carlos Mariátegui, "El príncipe de la crónica", *Variedades.*

I

Así como lo hemos visto en el capítulo precedente, Rubén Darío se encuentra en España como corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires, en el que labora desde 1889, cuando recibe y acepta de los editores la invitación para trasladarse a la capital gala, y como corresponsal cubrir la Exposición Universal de París (14 de abril-2 de noviembre). De estas jornadas, Darío envía un total de doce crónicas sobre diversos aspectos, que van desde la inauguración de la exposición y "la psicología de los visitantes" hasta los pabellones de los países invitados, tales como "La casa de Italia" y "Los anglosajones", que *La Nación* publica entre abril y septiembre de ese mismo año.[5] Es en este contexto que Darío partirá rumbo a la península itálica.

Con el apoyo prácticamente sin restricciones, a no ser en el aspecto financiero, de Emilio Mitre, director de *La Nación,* Darío tiene la libertad de proponer el lugar de destino, así como la duración y el propósito del viaje.[6] Durante su recorrido por la casa de Italia, su acompañante, el poeta y novelista nietzscheano de origen napolitano Hugues Rabell (1867-1905), comentó que para gustar de Italia era preciso ir a ese país. Tal consideración, aunada al hecho de que esa tierra amada por los artistas "era mi sueño deseado […] para todo poeta y para todo artista el viaje a Italia, el tradicional país del arte, es un complemento indispensable en su vida" (Darío, 1915: LX), sin mucho pensarlo, lleva al poeta nicaragüense a reconfirmar su disposición para cumplir con su misión en el corazón de la historia del patrimonio cultural y artístico europeo. El objetivo y la justificación se definen enseguida: informar a los lecto-

5 Fechas: 30 de abril; 1, 23, 28 y 29 de mayo; 4 y 5 de junio; 9 de julio; 1, 16 y 29 de agosto; 6, 15 y 24 de septiembre. Un análisis de las colaboraciones de Darío para *La Nación* se encuentra en Beatriz Colombi (1997), "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", *Orbis Tertius,* 2(4): 117-130.

6 Véase: Teodosio Fernández, "Rubén Darío en Italia (septiembre-octubre) de 1900", *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* núm. 0, 2016, pp. 93-109.

res del diario argentino sobre el Jubileo o Año Santo en el Vaticano; por su simbolismo, uno de los acontecimientos más importantes de la Iglesia católica romana, cuya ceremonia de inauguración –la apertura por el papa León XIII de la *Porta Sancta* de la Basílica de San Pedro– había sido el 1 de agosto. Dicho evento sigue una secuencia tradicional significativa en el mundo católico, enraizada en la tradición hebraica, fundada en la redención, que en esta ocasión tiene como precedente inmediato el Año Santo de 1825.

El itinerario por el que se inclina Darío es el del *Grand Tour,* especie de viaje ritual de estudio o de esclarecimiento para jóvenes en transición a la edad adulta pertenecientes a familias "acomodadas", en boga a partir de las primeras décadas del siglo XVIII. Podría haber variantes, pero debía iniciar en París y entrar a Italia a través de los Alpes: Turín, Milano o Venecia eran los grandes ejes del norte de la península. Así que, desde el departamento que en el Faubourg Montmartre de París comparte con Gómez Carrillo, Darío emprende su camino rumbo a la "divina península", desplazándose a la cercana Gare du Nord para abordar el tren con dirección a la capital del Pieamonte (11 de septiembre). En uno de los compartimentos de este invento tecnológico mayor, pronto dejará atrás la "dulce Francia", al internarse por las faldas caprichosas de la cadena montañosa de los Alpes que desfila por su ventana y le hace recordar los Andes. Al día siguiente, a lo lejos, la silueta de la Basílica de Superga le anuncia su arribo inminente a Turín, "de nombre sonoro, noble ciudad". Una vez instalado en su hotel, recorre las galerías, las plazas, la Via Roma, y, enfrente de la Piazza Castello, asiste a un espectáculo en el teatro Giardino Romano, cuyo inmueble –comenta, sin más detalles– se encuentra "deteriorado". El filósofo Federico Nietzsche, fallecido en Weimar días antes (25 de agosto), quien durante su última estadía turinesa (21 de septiembre de 1888-9 de enero de 1889) se hospedaba muy cerca de allí, en su correspondencia describe este local recién abierto como un "pequeño teatro simpático", en cuyo espacio, en verano, funcionaba también un *café-chantant* a la intemperie, el Giardino Caffè Romano, frente

al cual solía detenerse a comer helados y a escuchar *La Mascotte* de Edmond Audran (Verrecchia, 1978: 98). Es a una de estas funciones a la que Darío asiste probablemente.

La próspera ciudad, "práctica y vigorosa, de trabajo y esfuerzo", le permite al poeta conocer esa otra faceta moderna y boyante de la península. En un país esencialmente agrícola, la presencia de las industrias eléctrica, química, metalúrgica y mecánica, entre las cuales la de mayor relevancia es la del sector automovilístico, resumido en la Fabbrica Italiana Automobili Torino (FIAT), fundada en 1889, convertía rápidamente a la ciudad en el corazón industrial del país y, por extensión, en el de los "productores", es decir, en la capital del moderno proletariado italiano. Aunque su pabellón en la Exposición Universal de París había sido una especie de preliminar, de botón de muestra, es probable que Darío estuviera enterado de la inauguración del primer establecimiento productivo de la FIAT Corso Dante, en marzo de ese mismo año, situado a poca distancia del castillo medieval que visita en esos días, hecho que consigna en su diario. Darío parece predecir lo que ocurrirá allí dos décadas más tarde, cuando asienta: "Después sabréis de sus ricas y florecientes industrias". Lo que sucederá en la sede de esa poderosa empresa dos décadas más tarde, el movimiento de los consejos de fábrica, es un punto que abordaremos en el tercer apartado de este escrito.

En aquel el momento, Darío no oculta su contrariedad al constatar la omnipresencia de monumentos e inmuebles históricos, relacionados mayoritariamente con la dinastía Saboya:

> Por todas partes estos políticos, estos generales, estos príncipes, me aguan la fiesta ideal que busca aquí mi espíritu. Estos políticos son demasiado conocidos y demasiado cercanos para que interesen a quien busca en Italia, sobre todo, en el reino de la Belleza, de la Poesía, del Arte […] Aquí todo es Saboya. No hay monumento, no hay vía, no hay edificio que no os hable de la ilustre casa (Darío, 1900: 55-98).

Es difícil entender el porqué un observador de ojo severo como Darío omite en su diario la existencia de lo que se había convertido ya en el símbolo por excelencia de Turín y pronto de Italia, el edificio de albañilería más alto del mundo, de ciento sesenta y siete metros de altura, una verdadera acrobacia vertiginosa de columnas fuertes y dinámicas –situada a poca distancia de la Pinacoteca y de otros sitios que en su diario registra–, iniciada en 1867 e inaugurada en su última fase en 1889: la Mole Antonelliana, la cual es imposible que escape a la mirada hasta del visitante más inadvertido, pues puede contemplarla desde cualquier punto geográfico de la ciudad. Esta obra había causado una gran impresión al autor de *El nacimiento de la tragedia:* "el edificio más genial que tal vez ha sido construido por un absoluto impulso hacia lo alto, no me recuerda a nadie más que a Zaratustra. Lo he bautizado 'Ecce homo' y lo he circundado en el espíritu con un inmenso espacio libre".[7] Para disfrutar de la visualización plástica de su Zaratustra, el filósofo trasgresor gustaba sentarse a admirarla desde alguna de las cafeterías de las proximidades; transposición arquitectónica que, quizás voluntariamente o por cuestiones de tiempo, permanece invisible a los ojos del poeta amante del arte y de la literatura.

Si los monumentos que proliferan en el centro histórico carecen de elementos para atraer su atención, en cambio Rubén Darío se encuentra fascinado en el interior de la Pinacoteca, frente a la riqueza contenida en obras clásicas y académicas de los maestros y de otros artistas de diferentes épocas. En este andar se detiene para presentar y comentar, sala por sala, algunas de las obras de creadores que admira: Macrino d'Alba, Defendente Ferrari, Sodoma, Botticelli, Tiziano, Donatello, Van Dyck, Brueghel, Holbein, Velázquez, Murillo, Ribera, Sánchez Coello, entre muchos otros. Al final, renuncia a la ambiciosa tarea de transmitir en

7 Carta a su amigo Heinrich Köselitz, fechada el 30 de octubre de 1888 (Nietzsche, 2008). Para Nietzsche, la vida buena es ascendente, mientras que la vida mala es descendente. De ahí el elogio alusivo al impulso hacia lo alto.

palabras todo lo que sus sentidos perciben: "Imposible observar tanta y tanta obra meritoria" (Darío, 1901: 7).

A falta de información proveniente de fuentes primarias, cedamos la palabra a Giuseppe Bellini (1982):

> Toda la obra poética de Darío, y gran parte de su prosa, está llena de la presencia de una Italia ideal, símbolo de la belleza, la gloria y el genio. Cuando Darío realiza su anhelado viaje a Italia en 1900, las primeras páginas de su diario revelan eficazmente la hondura de su presencia de este país en su formación cultural y en su espíritu (p. 367).

En realidad, en las crónicas de Darío se entrecruzan –complementándose– dos tipos de discursos: por una parte, el interpretativo, que es el de la Italia ideal, emanado de la subjetividad y del simbolismo, y por la otra, el informativo, el de la Italia en su cotidianidad, tal como el escritor viajero la percibe de manera objetiva, natural y espontánea. Esta forma de relato es una constante en sus contenidos, incluido el de esta primera escala, que concluye en la estación Porta Nuova, donde el "caballo de hierro" lo conduce a galope con destino a Génova, el 17 de septiembre. Ve huir el paisaje mientras piensa que Torino "ha de ser siempre triste", coincidiendo en ello con los testimonios de otros viajeros que lo han precedido, tales como Flaubert.[8] Al final de su trayecto, entra a destino por San Pietro d'Arena, conjunto de conventillos que le recuerdan el barrio de Boca. En el núcleo urbano, eslabona diversas actividades que en el camino ha programado: divisa la urbe desde la cima del Righi y visita el cementerio, la Catedral, el palacio Rosso y el Palacio Bianco,

8 Flaubert describe a Turín como la ciudad más tediosa del mundo, al igual que el Marqués de Sade, quien estuvo allí en dos ocasiones (Massimo, 2007). Esta sensación de melancolía, de tristeza, está presente en los simbolistas y es recurrente en la literatura modernista. Rubén Darío la había reflejado en "Canción de carnaval" (en *Prosas profanas y otros poemas,* 1896), y volverá a hacerlo en "Melancolía" (en *Cantos de vida y esperanza,* 1905). El "sol negro", el "mal del siglo", es el signo distintivo del artista. El mal perdura, sus imágenes y sus formas cambian.

pero pronto reconoce que "No puedo, dado el plan de este diario, ni citar todo lo que me interesa" (Darío, 1900: 72).

En Pisa, donde lo encontramos el 20 de septiembre, describe e interpreta, en un estilo que en ocasiones puede ser telegráfico, los tesoros artísticos o arquitectónicos que su mirada capta en el Baptisterio, el Campanile, la Basílica de San Lorenzo, la Piazza del Duomo, la Cartuja de Calci. Las simples observaciones se yuxtaponen con relatos más elaborados, cargados de emoción o de referencias históricas o literarias o ambos a la vez, a los que envuelve con imágenes poéticas. Para comprender el lugar donde se encuentra y sus antípodas, el bardo tampoco pierde la oportunidad de examinar el sentido y la idea del viaje (la distinción entre un *badaud* y un *flâneur,* por ejemplo), consustancial a la escritura y a la lectura, y, en su caso, homologada a la melopea.[9]

En su viaje a Roma (27 de septiembre), realiza una breve escala en Livorno, para visitar siempre "rápidamente, en un vuelo artístico", el Santuario della Madonna di Montenero, los astilleros y el Palazzo Mansi; luego, retoma su camino. Parecida a un enorme museo a cielo abierto y con una historia de más de dos mil setecientos años, la Ciudad Eterna se ofrece al descubrimiento diferente de Darío, del 3 de octubre al 1 de noviembre. Las calles y las avenidas son surcadas por fieles provenientes de todos los rincones del mundo, atraídos por el toque de campanas de las festividades del Jubileo. En este ambiente de devoción, Darío se entrega a la tarea de visitar, tomar notas, redactar y enviar por correo a *La Nación* sus propias apreciaciones de los sitios imprescindibles: el Foro, el Coliseo, las catacumbas, Villa Borghese, el Pincio, las basílicas de San Pedro, San Giovanni in Laterano y Santa Maria Maggiore.

Podemos conocer parte de estos episodios gracias al testimonio del entonces ministro del Ecuador en Italia (1898-1903), novelista, panfletista político y poeta colombiano de retórica dannunziana, exaltada y

9 Como lo atestigua Vargas Vila, Darío era ya por estas fechas un consumidor consuetudinario de bebidas alcohólicas (Vargas, 1917: 30).

extravagante, José María Vargas Vila (1860-1933), a quien Darío había conocido en la Exposición Universal de París, y con el que convive durante un par de días (18 y 19 de septiembre).[10] Sea porque él mismo estuvo presente o por haber recabado información de su asistente Ramón Palacio Viso, Vargas Vila relata con ironía momentos recurrentes de espontánea exaltación en que solía sumirse el poeta –oscuros a causa de su intensidad y apenas comprensibles para quien se ha forjado en el radicalismo libertario, anticlerical e individualista–. Este escritor, que se jactaba de nunca haberse arrodillado ante un mortal y que consideraba al papa como representante de la enemistad mortal contra la vida, cuenta que durante las festividades del Año Santo en la Basílica de San Pedro, cuando "el grito delirante de las multitudes" anunciaba el paso inminente del papa, súbitamente el poeta estallaba en lágrimas y, fusionándose con el sentimiento del "alma colectiva" (Gustave Le Bon) que allí palpita, se arrodilla cuando los otros se arrodillaban, para, finalmente, quedar "postrado en una especie de hipnosis". En otra ocasión, encontrándose en Santa Maria Maggiore, "siguió una procesión cirio en mano y, se licuó en lágrimas, oyendo las pláticas de un fraile franciscano". Y, en San Giovanni in Laterano –nos sigue narrando Vargas Vila– sin premeditación, súbitamente Darío acudió al llamado de la penitencia de un sacerdote que a su paso predicaba; se aproximó, juntó las manos y se arrodilló, desplazándose así hasta el confesionario. En otro pasaje de su biografía, el escritor colombiano, en un esfuerzo por comprender tales escenas, dirá: "los yacimientos vírgenes de aquella alma, se mostraron a mis ojos, en el raro esplendor de sus riquezas" (Vargas, 1917: 24-25).

Durante el recorrido ferroviario de los más de doscientos kilómetros de distancia que separan a Roma de Nápoles, el paisaje viene al en-

10 Si bien se conocieron personalmente en París, su relación, marcada por la enemistad, data de 1894, así como rememora Vargas Vila en la biografía que le consagra a Rubén Darío, un año después de su fallecimiento (1917). En esta biografía, que es también un ensayo panegírico pletórico de imágenes, el escritor colombiano desglosa las circunstancias de su encuentro en Roma y discurre sobre la estrecha amistad que lo uniría con el admirado vate nicaragüense en años subsecuentes.

cuentro de Darío antes de salir hacia allá, el 11 de noviembre. En esta ciudad, que en su *Grand Tour* italiano Stendhal califica como "el lugar más bello del universo", el poeta cronista, entre evocaciones de Virgilio y de Séneca, deja constancia de su visita a Capri, Sorrento, Castellammare, Pozzuoli, Posillipo y la Cartuja de San Martino. En su viaje de retorno a París, se detiene en Florencia, en cuyos sitios consagrados (Palazzo Vecchio, Museo degli Uffizi, entre otros) contempla "con emoción casi dolorosa" la belleza del arte sublime. Esta perplejidad frente a la magnificencia de las obras de arte, que puede ir acompañada de malestar físico (taquicardia, vértigo, alucinaciones), será conocida posteriormente como "síndrome de Stendhal", por el éxtasis que este escritor francés experimenta en la Basílica de la Santa Croce, en ocasión de su primera visita a Italia.[11]

Luego de la ciudad de los canales y de las góndolas, Darío visitó Milán, desde donde tomó el tren de regreso a París. Cerrará este fin de siglo, mordiendo a un siglo nuevo, del cual tomará algunos rasgos, con sus reflexiones del año nuevo parisiense ("Noel parisiense" y otros más), publicadas en *La Nación* y posteriormente incorporadas con el título de *Diario de Italia* en *Peregrinaciones,* en 1901. En su prólogo, Justo Sierra (1901) sintetiza el estado de ánimo con el que el poeta emprende, pero también culmina, su misión periodística en el *Bel Paese*. Escuchémoslo:

> Rubén Darío entró a Italia como se debe entrar, con la devoción ingenuamente pagana de un católico, dispuesto a arrodillarse en los Calvarios convertidos en Tabores, ante los Cristos-Apolos, ante las Madonas-lirios de Angélico, nardos de Botticelli, rosas de ternura de Rafael, de dolor de Dolci, de vida de Andrea del Sarto y de cielo de Bellini.

11 Darío volverá tanto a esta ciudad como a Venecia, en mayo de 1904, ocasión en la cual escribirá un artículo sobre cada una de ellas, mismos que serán incluidos en la segunda parte de su *Tierras solares,* pp. 81-192.

II

A poco de cumplir dieciocho años, por intermediación de Rubén Darío (si bien en sus memorias, Carrillo afirma que por méritos propios), Carrillo fue enviado a España por el presidente Manuel Lisandro Barillas (interino en 1885-1892), con el objetivo de adquirir experiencia y más amplios conocimientos en Europa. Antes de llegar al país ibérico, visita París, en 1891, ciudad donde finalmente se instala –desestimando las instrucciones de su mecenas, que lo quería en Madrid– y allí da inicio su vida de escritor, al publicar su primer libro, *Esquisses,* seguido de *Sensaciones de arte,* con prefacio de Salvador Rueda. Pronto se convierte en uno de los puntales refinados del modernismo y, si bien a veces irreverente con escritores e intelectuales españoles, el desarrollo de esta corriente en España se debió en gran medida a su pluma. Sus crónicas, en general gratas al gusto del público por su amenidad, serán conocidas a través del suplemento literario de *El Imparcial*. En el universo de las literaturas, sus principales inspiradores son Victor Hugo, Gustave Flaubert, Paul Verlaine, los hermanos Goncourt. Darío, que también será criticado por el tono afrancesado de sus escritos (pero siempre "dentro de unas líneas perfectamente castellanas")[12] dirá de él que "es un escritor francés que se traduce a sí mismo".[13]

En París, Gómez Carrillo entrevista y frecuenta a autores que llenan con su fama el mundo de las letras, tales como Moréas, Verlaine, Tailhade, D'Annunzio, Marinetti y Maeterlinck. Entre las numerosas revistas que Gómez Carrillo fundó y dirigió en el trayecto de su vida, destaca *El Nuevo Mercurio* (Barcelona, 1907)[14] y *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1921), publicación atenta a las nuevas corrientes artísticas americanas y europeas,

12 Juan Valera, "A manera de prólogo" (Darío, 1900).

13 Citado en el prólogo a Enrique Gómez Carrillo, *El evangelio del amor,* Madrid: Renacimiento, 1925.

14 En la que colaboran o son traducidos Marinetti, Max Nordau, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Jean Moréas, Salvador Rueda, Amado Nervo, Francisco García Calderón, Santos Chocano, entre otros.

que liga modernismo con vanguardia, en cuya nómina figura una gran cantidad de colaboradores ocasionales o permanentes latinoamericanos: Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges, Pedro Henríquez Ureña, Xavier Villaurrutia y Manuel Maples Arce.

De este último, Gómez Carrillo publica "Esos poemas eléctricos", en las columnas de *Cosmópolis,* en octubre de 1921. De hecho, el manifiesto del movimiento artístico literario de vanguardia, el estridentismo, será publicado tres meses más tarde en *Actual. Hoja de vanguardia,* núm. 1, en la Ciudad de México. Texto en el cual el autor agradece explícitamente a los escritores que lo inspiran: Marinetti, Renée Dunan, Rafael Lasso de la Vega y otros más. Posteriormente, en *Soberana juventud* (1967), el poeta mexicano recordará que, a raíz de la publicación de su poema en *Cosmópolis,* recibe de Marinetti sus manifiestos futuristas, así como monografías ilustradas de los pintores involucrados en el movimiento, tales como Umberto Boccioni, Gino Severini y Ardengo Soffici. La revista dirigida por el escritor guatemalteco sirve de puente a esta transferencia cultural y al ejercicio vanguardista fecundado por el movimiento artístico, literario y musical italiano más importante de inicios del siglo XX.

Uno de los aspectos poco conocidos del escritor guatemalteco es su desempeño en el frente italiano –Verona y Milán– como corresponsal del diario *El Liberal* de Madrid, cuyos envíos eran publicados también en *La Nación* de Buenos Aires, entre finales de 1914 e inicios de 1915. Estos artículos serán reunidos y editados posteriormente en forma de libro en la capital española: *Campos de batalla y campos de ruina,* bajo el sello de Mundo Latino, en 1922. Como posteriormente Antoine de Saint-Exupéry cubriendo la Guerra Civil Española, su papel de reportero consistía sobre todo en colectar información y redactar reportajes en el corazón de la acción, los cuales después eran enviados y difundidos en la prensa. En sus testimonios de primera mano propone al gran público su experiencia personal de la guerra, la cual él vive de cerca de manera cotidiana: sus impresiones, visiones y sentimientos. En su misión de informar, de dar cuenta de los hechos relativos al conflicto militar, el

viaje que Gómez Carrillo realizó en Italia se redujo básicamente a los frentes de guerra, expuesto en permanencia a los peligros de la guerra misma. La peculiar coyuntura bélica le impedía dejarse seducir por las batallas del vagabundeo y por el gran arte a la vuelta de cada esquina. No obstante, los escritos de esta etapa de su vida contribuirán a mostrar su faceta de periodista que busca la información precisa y exhaustiva, muy alejada de su fama de bohemio y de frívolo, subrayada por Mariátegui, como veremos más adelante.

Es un lugar común afirmar que, en el posromanticismo, Gabriele D'Annunzio fue un modelo para la literatura hispanoamericana, pues tempranamente será no solo estudiado, traducido e interpretado, sino además imitado.[15] Su heroísmo vital, además de servir como contrapeso a la poesía decadentista de cuño francés, fertilizará en ciertos casos la búsqueda de nuevas formas de expresión en el campo de la creación literaria. Así, por ejemplo, para Mariátegui "el dannunzianismo sobre todo fue un fenómeno de irresistible seducción para el estado de ánimo rubendariano" (Mariátegui, 1950).[16] Este canto de sirena, según Pedro Henríquez Ureña, es atribuible al hecho de que en la obra de D'annunzio se encuentra la marca peculiar de los latinos, su sensualismo, y nadie como él ha realizado el deseo de José Enrique Rodó "de modelar 'con el cincel de Heredia la carne viva de Musset'" (Henríquez, 1962: 5). Pero, a pesar de su gran presencia entre estos escritores, D'Annunzio tiene poco contacto directo con el mundo hispanoamericano.

Quizás una excepción la constituye su relación con Gómez Carrillo, debido a sus afinidades: ambos poseían personalidades ególatras, compartían aficiones comunes y, además, laboraban en los medios periodísticos parisienses. Durante uno de sus viajes a Buenos Aires, a pregunta ex-

---

15 Por ejemplo, el escritor, ensayista y representante diplomático ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide (1882-1965) publica su estudio *La evolución de Gabriele D'Annunzio,* en 1909, así como veremos en el capítulo cuarto de este libro.

16 José Carlos Mariátegui, "La influencia de Italia en la cultura Hispano-Americana", *Variedades,* Lima, 25 de agosto de 1928.

presa de un periodista, Marinetti, "poeta italiano de lengua francesa",[17] declara que Gómez Carrillo era un "viejo amigo" suyo, del cual "había sido su padrino y su ahijado en dos duelos" (Gasió, 2011: 121). Bellini afirma que Gómez Carrillo era, efectivamente, "amigo estimado" del poeta, "así como [el mismo Carrillo] lo era de Marinetti" (Bellini, 1982: 253-254). De esta relación, el propio Gómez Carrillo dejará testimonio en "En Roma con D'Annunzio" (Gómez, 1922: 291). Luego también, Amado Nervo, en un escrito en el que analiza las nuevas tendencias en el campo del arte y de la literatura, anota: "Los marinetistas haciendo todo tipo de contorsiones literarias para lograr un poquito de singularidad vana. Aquí está ahora el amigo Marinetti con su futurismo pasado por agua, en el que solo cree Enrique Gómez Carrillo, si es que Enrique Gómez Carrillo cree en alguna cosa" (Nervo, 2019).

Por su parte, Consuelo Suncín (1901-1979), la viuda de Gómez Carrillo, en la última fase de su vida, confirma en sus memorias que el poeta italiano era uno de los amigos que más frecuentaba. Luego del fallecimiento de Gómez Carrillo, Consuelo se convierte en Consuelo Suncín Sandoval, condesa de Antoine Saint-Exupéry, al contraer nupcias con el autor de *El principito*. Posterior a la desaparición en los Andes del escritor piloto, según sus propias declaraciones, Consuelo se ligará sentimentalmente a Gabriele D'Annunzio (Carbonel y Fransioli, 2010).

III

Sin pretender elaborar siquiera un esbozo de retrato, de los que hay tantos y tan completos (algunos de ellos ciertamente hagiográficos)[18] en los estudios mariateguianos,[19] solo destacaremos aquí elementos que nos

17 Rubén Darío, "Marinetti y el futurismo", *La Nación*.

18 En los escritos sobre Mariátegui había sido una especie de tradición. Razón por la cual Robert Paris saluda como obra más objetiva, al mismo tiempo que señala deficiencias, el trabajo de Guillermo Rouillon, *Bibliografía de José Carlos Mariátegui*.

19 A título de ejemplo, véanse los siguientes: Estuardo Núñez, *La experiencia europea de Mariátegui;* "José Carlos Mariátegui y su experiencia italiana", *Cuadernos America-*

permitan entender mejor el propósito del presente escrito. A grandes rasgos es preciso evocar que el joven Mariátegui ingresa al diario *El Tiempo,* en Lima, en 1916. Tres años más tarde, junto con César Falcón funda el periódico *La Razón* (1919); este acto coincidió temporalmente con un conjunto de huelgas de trabajadores en pro de la jornada de ocho horas. Por considerar que *La Razón* es opositor al gobierno, el presidente Leguía conmina a las dos cabezas visibles del periódico a alejarse del país. Frente a la disyuntiva de desoír la velada advertencia o tomarle la palabra, aceptan marcharse como corresponsales ("propagandista en el exterior") a Europa. César Falcón eligió España; Mariátegui, Italia.

Es también conocido que ambos decidieron viajar juntos y se embarcaron en el puerto de Callao (8 de octubre de 1919). Luego de una breve escala en Nueva York, llegaron a Francia el 10 de noviembre. En París, se alojaron en el Barrio Latino por cuarenta días; al final, ellos se marcharon hacia la península itálica, ingresaron por Génova y se detuvieron en Milán, Turín y Pisa, en diciembre de 1919. Para Mariátegui ese fue el comienzo de una estancia en Italia (hasta marzo de 1923), decisiva en su formación ideológica, política y cultural, durante la cual entró en contacto con el pensamiento marxista y cimentó sus convicciones revolucionarias.[20] Los artículos que escribió y envió para *El Tiempo* de Lima a lo largo de este periodo fueron reunidos y publicados posteriormente en forma de libro con el título de *Cartas de Italia* (1975), de enorme importancia para comprender los fundamentos de su pensamiento.

---

nos, pp. 179-197. Robert Paris, "José Carlos Mariátegui: Une bibliographie; quelques problèmes", *Annales. Economies, sociétés, civilisations,* pp. 1065-1072; "Mariátegui e Gobetti", *Quaderno,* pp. 3-13; *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui.* Michael Löwy, "El marxismo romántico de Mariátegui", *Márgenes.* John M. Baines, *Revolution in Peru: Mariátegui and the Myth*. Antonio Melis, "Perù e Italia immagini incrociate", *Bologna. La cultura italiana e le letterature straniere moderne,* pp. 521-528.

20 Una reciente aproximación al viaje de Mariátegui por Italia, enfocada a su formación intelectual, se encuentra en: Gianandrea Nodari, "Mariátegui antes de Mariátegui. El viaje a Italia y el fin de la 'edad de la piedra', 1919-1923", *Izquierdas,* 39, 2018, pp. 147-181.

En Italia, Mariátegui será testigo de la consolidación del fascismo que, con el sostén de la monarquía, de los militares y de los grandes propietarios agrarios e industriales, hace frente a la izquierda y a las conquistas parlamentarias obreras. Desde su arribo, a través del prisma de la prensa –principal, pero no exclusivamente, de *L'Ordine Nuovo, Avanti, Il Soviet, Critica Sociale* y después *La rivoluzione liberale* (a partir de febrero de 1922)–, se informa y amplía su conocimiento de los grandes acontecimientos que agitan a Italia, al continente y al mundo: las ocupaciones de tierra en la península (Leghe Rosse y Leghe Bianche), la insurrección en Hungría, las luchas obreras alemanas, el combate por la independencia en Irlanda, la revolución rusa. De hecho, el llamado "bienio rojo" culmina con el episodio de la ocupación de las fábricas FIAT, en agosto-septiembre de 1920, como veremos líneas más adelante.

Para los propósitos del presente escrito, solo nos focalizaremos en el primero de los órganos de prensa mencionados con anterioridad, por constituir una de sus fuentes más importantes de información[21] y de inspiración, haciendo hincapié tanto en la experiencia turinesa de democracia obrera como en la figura de Piero Gobetti (1901-1926),[22] por su impronta (al lado de Croce, Papini, Tilgher, George Sorel, Barbusse y, claro está, Marx) en la formación ideológica y política de Mariátegui. *L'Ordine Nuovo, Rassegna settimanale di cultura socialista* había sido creada por Antonio Gramsci, Angelo Tasca (ambos de veintiocho años), Umberto Terracini (de veinticuatro) y Palmiro Togliatti (de veintiséis), en mayo de 1919, en Turín, sede de la FIAT y núcleo industrial del país; desde la visita de Rubén Darío en 1900 hasta el presente, la FIAT

21 Información, no obstante, deficitaria, como no podía ser de otra manera, debido a la distancia y a la falta de acceso a fuentes originales. Con todo y esos bemoles, no hay punto de comparación con la información a la que Mariátegui hubiera podido tener acceso a través de la prensa en Perú.

22 Mariátegui consagrará posteriormente tres artículos a Gobetti, publicados en *Mundial,* entre julio y agosto de 1929, luego reagrupados en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy:* "Piero Gobetti" (12 de julio), "La economía y Piero Gobetti" (20 de julio) y "Piero Gobetti y el Risorgimento" (15 de agosto).

había pasado de cuatrocientos cincuenta a diez mil obreros que laboraban en sus instalaciones turinesas (Castronovo, 2005: 32).

En un primer momento, los redactores de la revista privilegiaron el aspecto cultural en la lucha revolucionaria y la necesaria preparación de la revolución, entendida como proceso capaz de construir la unidad entre las masas y los intelectuales. En un segundo tiempo, en continuidad con el proyecto anterior, la revista buscaba convertirse, y lo logró, en el portavoz del movimiento de los Consejos de Fábrica, vistos como el medio de realización de la democracia obrera, premisa de un futuro estado proletario. La especificidad del nuevo órgano de prensa consiste en haber sido la única publicación del movimiento obrero turinense.

La experiencia seminal de los Consejos de Fábrica corresponde al periodo de ocupación de fábricas, cuya máxima intensidad se produce, al mismo tiempo que culmina en derrota, en agosto-septiembre de 1920, aunque desde fines de junio la situación en la parte septentrional de Italia era ya objetivamente revolucionaria. La Torino que había recibido a Mariátegui a vuelta de año (1919-1920) era en ese entonces la única ciudad con aspiraciones a convertirse en el Petrogrado italiano. El pensador peruano recordará después la constitución de los Comisarios de Fábrica *(Comitato di Studio dei Consigli di Fabbrica Torinesi)* llevada a cabo en la oficina metalúrgica de la Brevetti-FIAT y la cuestión de la toma de poder revolucionario que estaba al orden del día. En efecto, compuesto por varios grupos de izquierda a cuya cabeza se encontraba Antonio Gramsci, los comisarios no solo libraban una batalla por horarios o salarios, sino que además defendían el principio según el cual el gobierno de las fábricas debería estar en manos de la clase obrera, e igualmente que el orden del trabajo y de la producción debería ser controlado por los productores (obreros manuales, técnicos e intelectuales): se trataba de una revolución *in statu nascendi.*

Por ser parte de los actores y por encontrarse en primera línea, *L'Ordine Nuovo* cubrió con información de primera mano lo que allí ocurría. Tales acontecimientos evidenciarán la ruptura insalvable en el

interior de las fuerzas socialistas (revolucionarios, maximalistas y reformistas). La escisión se formaliza en el XVII Congreso Nacional del Partido Socialista Italiano, en Livorno, efectuado del 1 al 21 de enero de 1920, año en el que Gramsci figura entre los fundadores del Partido Comunista. Mariátegui, quien asiste a este congreso, recordará más tarde que la razón principal de tal ruptura había sido ideológica y que, de las tres tendencias en presencia, el Comintern había hecho suyos los puntos de vista de la fracción minoritaria comunista (Mariátegui, 1975: 93). Según Anna Chiappe, es en el curso de estas jornadas –probablemente en el Teatro Goldoni o en el San Marco– donde continuarían las sesiones de la fracción comunista, en las que Mariátegui ve y escucha a Gramsci durante sus intervenciones (Campos, 1989). En todo caso, el conocimiento que Mariátegui tiene del ordinovismo, de Gramsci y de Gobetti no se limita a su paso por la capital del Piemonte o de Livorno. Con un tiraje de treinta mil ejemplares, impresos en Turín y su provincia, y en Lombardía, el diario se difundía ampliamente y podía adquirirse con regularidad en numerosos puntos de distribución en las principales ciudades de Italia (Viglongo, 2017: 17).

Directamente o a través de las observaciones de Gramsci, la lectura de *L'Ordine Nuovo* es el punto de encuentro entre Mariátegui y Piero Gobetti,[23] piedra angular en la concepción del proletariado que el pensador peruano adoptará y adaptará a la realidad concreta de su país natal y a la historia y a la cultura americana. Sin ser comunista, Gobetti es amigo de Gramsci y de los comunistas de su entorno, y colabora

23 Los estudiosos que se han centrado u ocupado en parte de la relación entre Mariátegui y Gobetti son: Renato Treves, "Piero Gobetti y la revolución liberal", *Babel. Revista de arte y crítica,* pp. 122-128; Robert Paris, "Mariátegui e Gobetti", *Quaderno,* pp. 3-13; Estuardo Núñez, "José Carlos Mariátegui y su experiencia italiana", *Cuadernos Americanos,* pp. 179-197; Giovanni Casetta, "L'esperienza italiana di Mariátegui. Elementi della formazione culturale e ideologica di un marxista latinoamericano", *Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica, Annali 1967-1977,* pp. 53-106; Antonio Melis, *Mariátegui, primer marxista de América.* Más recientemente, Fernanda Beigel, "Una mirada sobre otra: el Gramsci que conoció Mariátegui", *Estudios de Sociología.*

como crítico de teatro y literario en la revista.[24] De pensamiento liberal, enmarcado en los horizontes de Keynes y de John Stuart Mill, pero crítico del Estado italiano, está persuadido de que la revolución es portadora de libertad o se transforma pronto en su opuesto; por tanto, una revolución es liberal (en el sentido de liberadora) o no es una revolución. También piensa que, si un proceso revolucionario debe suscitarse, este será guiado por el movimiento obrero, no por la burguesía que, entregándose al fascismo, demostraba [en Italia] haber agotado su misión histórica (Gobetti, 1996). Asimismo, estima –en su posición de resuelto adversario de todo programa de socialización de los medios de producción– que "el experimento marxista" en Rusia había fracasado, porque el juicio ético-político no coincide con el económico; en todo caso, había sido una confirmación del liberalismo, lo cual constituye para él una paradoja: "La ironía de la historia es que los primeros intereses burgueses, luego de tantos discursos de civilidad mística y desinteresada, se han creado en Rusia en nombre del marxismo" (Gobetti, 1923: 425). Sin embargo, su abierta simpatía por la obra de Lenin y, aún más, de Trotsky, era explícita.

Su formación como estudiante en la Universidad de Turín estuvo marcada por su maestro, el economista Luigi Einaudi, e influida por el pensamiento de Benedetto Croce y de Giovanni Gentile. En la atmósfera del *biennio rosso,* en la que los liberales no eran ciertamente revolucionarios y los revolucionarios eran todo menos liberales, a causa de su postura, distante de la marxista de Gramsci, Gobetti fue rudamente criticado por Palmiro Togliatti en las mismas columnas de *L'Ordine Nuovo* (mayo de 1919). Crítica que también pudo haber obedecido colateralmente a los lineamientos de la Tercera Internacional Comunista, creada en Moscú tres meses antes, a la cual *L'Ordine Nuovo* estaba adherida y

24 Gramsci dirá de él: "no era un comunista y probablemente nunca lo hubiera sido, pero había comprendido la producción social e histórica del proletariado" (Gramsci, 1972: 376-377).

era portavoz (hasta 1924). Su labor consistía en depurar los elementos reformistas dentro del Partido Socialista de Italia.

En su reflexión y desarrollo del pensamiento liberal, que se avecinaba a una interpretación no ortodoxa del marxismo, Gobetti se preguntaba y trataba de resolver la cuestión fundamental relacionada con el proceso de formación de la voluntad colectiva –"el problema de los problemas", según Gaetano Salvemini–, es decir, cómo formar una nueva clase política capaz de derrotar y sustituir el dominio de la burguesía italiana. La respuesta consistía en preparar cultural y políticamente nuevos cuadros ligados a las masas populares, aptos para conducir al país luego de la caída del fascismo; la política debe ser realizada en forma de educación. Con este objetivo, Gobetti puso en marcha un movimiento de acción ligado a la actividad periodística y editorial, materializada –además de en su *Energie Nove* (1918-1920) y su colaboración con *L'Ordine Nuovo* (1919-1920)– en *La Rivoluzione Liberale* (febrero de 1922-noviembre de 1925), la revista cultural quincenal *Il Baretti* (diciembre de 1924-enero de 1925) y la casa editorial Piero Gobetti Editore.[25] Revista de oposición al fascismo, de la cual –como señala Robert Paris (Paris, 1961: 9)– Mariátegui es "un asiduo y atento lector", *La Rivoluzione Liberale* no tarda en ser intervenida por el comisario de la policía de Torino, quien seguía las instrucciones de Mussolini con el fin de impedir al joven talentoso toda actividad editorial, incluso las publicaciones periódicas, en enero de 1925. Para proseguir su combate, Gobetti se marchó a París, donde en un hospital fallece a los veinticinco años, el 15 de febrero de 1926, tres meses antes del arresto y del encarcelamiento de su amigo Gramsci por el mismo régimen contrarrevolucionario.

En consideración a los valores morales y a la coherencia intelectual que Gobetti sostuvo a lo largo de su breve existencia, Mariátegui decla-

25 Gobetti crea la casa editorial en marzo de 1923. En dos años publica cien libros de autores antifascistas, pero también liberales, católicos, simpatizantes del movimiento obrero, socialistas, sindicalistas revolucionarios e, incluso, el "fascista" Curzio Malaparte. Luigi Einaudi y Gaetano Salvemini, sus maestros, publicarán allí *Le lotte del lavoro* (1924) y *Dal patto di Londra alla pace di Roma* (1925), respectivamente (Polito, 2019: 206-207).

ró haber experimentado hacia su persona una "afectuosa asonancia", y –como subraya Robert Paris– Gobetti será "un punto constante de referencia, tanto en el plano de la concepción literaria como en el de la política y la metodología e, incluso, se puede decir, de la concepción ética de la vida" (Paris, 1961: 6).

Para comenzar a cerrar el presente capítulo, estableceremos a grandes líneas ciertos paralelos entre ambos pensadores, perseguidos políticos y muertos jóvenes.[26] En torno al mito de la revolución social como expresión de la voluntad, no del intelecto, idea central en la atmósfera del pensamiento de la época (en cuya reflexión lanzan las bases Georges Sorel, Henri Bergson, Romain Rolland y Ortega y Gasset), Mariátegui afirma: "La fuerza de los revolucionarios no reside en su ciencia sino en su fe, su pasión, su voluntad. Es una fuerza religiosa, espiritual, mística" (Mariátegui, 1924). Por su parte, Gobetti sostuvo que el "discurso revolucionario se inscribe en una matriz de carácter mesiánico", y que la lucha contra el fascismo, "antes que política, es de naturaleza moral, tiene un valor religioso"; por tanto –añade–, "mi lugar está necesariamente en la parte de más religiosidad y voluntad de sacrificio. La revolución hoy se sitúa en todo su carácter religioso" (Gobetti, 1996: 419-420); en otro momento, manifiesta que "el socialismo y el comunismo no son ideales que persigue una sociedad, sino que tienen una función histórica como mitos de acción" (Gobetti, 1924: 40). Ambos comparten también un rechazo a la ideología iluminista del progreso (que crea la ilusión peligrosa de felicidad por obra del orden imperante) y, desde perspectivas diferentes, una crítica aguda contra la burguesía. Asimismo, los dos se entregaron a la tarea de organizadores de cultura,[27] entendiendo la necesidad de vincular el combate político con la literatura y el arte; impulso en el cual

26 Sobre la sinonimia entre Gramsci y Mariátegui, véase: José Aricó, *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*.

27 Mariátegui funda la casa editorial Minerva (1925), la revista mensual *Amauta* (1926), organiza la Confederación General de Trabajadores de Perú, funda el Partido Socialista del Perú y publica sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

la fuerza motriz del cambio lo constituye la prensa, cuya función principal es elevar el nivel cultural de la clase trabajadora.

El punto de partida de este ensayo, consistente en interrogarnos sobre las relaciones de los tres autores aludidos con la atmósfera cultural e intelectual italiana durante sus respectivas estancias en Europa, nos marcó el camino por seguir para indagar sobre nuestros supuestos iniciales. En esta conexión entre actores y componente histórico, en las tres grandes secciones que integran el cuerpo principal del presente texto, hemos seguido las pistas de Rubén Darío por diferentes ciudades de Italia, pasado por el tamiz las experiencias de Gómez Carrillo y, en un tercer momento, observando de cerca aspectos del "momento mariateguista" en Italia.

De los protagonistas analizados, los tres recorrieron o realizaron estancias de breves a prolongadas en el *Bel Paese* y escribieron e interpretaron –al mismo tiempo que contribuyeron a difundir masivamente en el mundo hispanoamericano– su historia, su arte, su literatura, sus mitos y su realidad política. A pesar de la común francofilia de Rubén Darío y de Gómez Carrillo, admiración no tan presente en el caso del escritor peruano, también los tres compartieron una fascinación por el arte y el mundo del pensamiento y de la cultura italiana; seducción y conocimiento evidenciados en sus publicaciones respectivas. De sus contemporáneos, los tres conocieron lo esencial de las obras de D'Annunzio y de Marinetti, por haber recibido su influencia o, en el caso de Gómez Carrillo, por haber cultivado relaciones de amistad. Si Darío y Mariátegui comprenden y admiran la obra del histriónico autor de *Il piacere,* su postura será crítica y sin halagos.[28]

El viaje a Italia guardará un significado diferente y especial: elevado al rango de realización de un sueño, o bien, en lo concerniente al pen-

28 Mariátegui dirá de él: "un gran poeta y gran histrión, merece ser considerado como el producto genuino del suelo y de la raza italiana. Pero D'Annunzio no es más que un modelo de una serie interminable" (en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy).*

sador peruano, la atmósfera ideológica y política se encuentra propicia para insertarse de manera original y crítica en el pensamiento marxista. No obstante, si bien a partir de inquietudes diferentes e incluso divergentes, otro punto de convergencia es la idea del viaje espiritual y del viaje a través de la geografía. Gómez Carrillo, por ejemplo, se autodefine como "El cronista errante" y se considera "ciudadano del mundo"; Rubén Darío es un desarraigado "por excelencia", y el *Amauta,* en continuo movimiento, un hombre que decide ver Italia con sus propios ojos, sin los lentes capciosos de la erudición, sin literatura.[29]

De igual manera, hemos visto cómo en los escritos de Darío el culto del yo, la exaltación y la subjetividad son elementos con frecuencia presentes en su búsqueda de una realidad más allá del mundo real. En el caso de Gómez Carrillo, por la fuerza de las circunstancias, testigo y narrador del conflicto armado durante su estadía en Italia, sus artículos periodísticos, precisos y bien documentados, contribuirán a desvanecer la reputación de superficialidad que empañaba su obra, trivialidad sobre la cual el autor de los *7 ensayos…* fundaba su juicio. En cambio, en Mariátegui, *L'Ordine Nuovo* y, en particular, la obra de Gobetti, constituye uno de los puntos de mayor densidad interpretativa y de propuesta creativa para la acción, cuya reflexión está contenida en *Cartas de Italia*. Sin embargo, no es posible hablar de una influencia directa. Mariátegui bebió de fuentes diversas, tomó un poco de todas partes; las afinidades entre Gobetti y Mariátegui son numerosas, puesto que compartían intereses comunes. En Italia asimilará igualmente la cosmovisión y los aspectos del pensamiento de autores diversos: Bergson (reacción al positivismo), Georges Sorel (rechazo al determinismo que privilegia la estructura económica a la acción revolucionaria), Miguel de Unamuno (la humanidad y la religiosidad, el ideal de Don Quijote), el surrealismo (transformar el mundo, cambiar la vida) y –en apariencia diametralmente opuesto–

29 En respuesta a la pregunta de cuál es su afición predilecta, Mariátegui responderá: "Viajar. Soy un hombre orgánicamente nómada, curioso e inquieto" (1994: 1392).

Nietzsche (asimilación original de motivos nietzscheanos dentro de su concepción revolucionaria).[30]

Si bien el deslumbramiento y la atracción por el arte, la cultura y el pensamiento italiano son evidentes en los tres autores estudiados –antes, durante y después de sus estancias o recorridos respectivos en Italia–, no es Roma ni Nápoles la ciudad que en la Bella Época congrega a la mayoría de los latinoamericanos letrados migrantes, sino París, considerada como la locomotora cultural de Europa, la capital de la humanidad pintada por la Ilustración, los románticos y los naturalistas (Zola planta allí la decoración de sus novelas más célebres). Es en esta urbe, centro de las preocupaciones estéticas, donde radican Rubén Darío, Gómez Carrillo y el también modernista Francisco Contreras, figura en torno a la cual está centrado el siguiente capítulo.

30 Véase: Alfonso Ibáñez, "Mariátegui: un marxista nietzscheano", *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad,* 8(22): 11-24.

III. DEL ESPLENDOR PARISIENSE AL OLVIDO CHILENO. ANDRÉE ALPHONSE A LA SOMBRA DEL POETA MODERNISTA FRANCISCO CONTRERAS[1]

En este apartado nos preguntamos e intentamos proyectar luz sobre la participación –alcances y límites– de una actora hasta ahora olvidada por la historiografía: la pintora y traductora francesa Andrée Alphonse, en la creación y en la difusión de la obra de su esposo, el poeta, ensayista y crítico literario chileno Francisco Contreras. En el contexto de la Bella Época, considerada como una extensión cultural del siglo xx, seguimos y tratamos de reconstruir a grandes rasgos las trayectorias intelectuales de ambos personajes, entre Chile y Francia. Examinamos igualmente las condiciones sociales y familiares en las cuales Andrée expresa su personalidad; ciertos detalles de su vida privada también pueden ser pertinentes para explicar su papel en el dominio de la intermediación cultural y propiamente en el de la traducción, así como en el de las sociabilidades y los aspectos de las transferencias culturales. Si bien una biografía de Francisco Contreras es una deuda, decidimos extender el trabajo de pesquisa para escudriñar los entretelones de la colaboración de Andrée, destinada a una presencia intermitente y desdibujada, como los figurantes frente a las estrellas en las películas.

Como es de todos sabido, el modernismo, principal expresión hispanoamericana, se consolida, alcanza su punto más elevado y fenece en un tiempo más o menos corto, entre 1885 y 1915, aproximadamente. En Chile, el modernismo se encarna y se resume en la obra y en la figura de Francisco Contreras Valenzuela (1877-1933). Nacido en la hacienda San

1 Un primer avance de este documento fue presentado como ponencia –y publicado en las Memorias del congreso– bajo el título "Confraternidades hispanoamericanas en París a inicios del siglo xx", en el VI Encuentro del Grupo de Trabajo tipmal de la Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (Ahila), realizado en la Universidad de São Paulo, del 16 al 18 de mayo de 2018.

Juan de Dios, propiedad de su familia, situada en el territorio Valle del Itata, en el ahora desaparecido Departamento de Itata, Región del Biobío, y habiendo vivido su infancia en la comuna de Quirihue, Francisco Contreras al cumplir dieciocho años se traslada a la capital Santiago. En la metrópoli, pronto entra en contacto con la poesía de Rubén Darío, credo poético que nunca abandonará. Bajo esta influencia, publica su primer poemario, *Esmaltines* (1895-1896), de corte modernista, original e innovador, compuesto principalmente por sonetos de metro corto; esta obra evoca la célebre recopilación poética de Théophile Gautier, *Esmaltines y Camafeos (Émaux et Camées,* 1852), que marca la ruptura con la poesía romántica y sirve de modelo de la poesía parnasiana. Así como sostiene Bernardo Subercaseaux (1997: 138), es a partir de 1895 cuando "se produjo una difusión y vigencia creciente del modernismo". Por estas fechas, numerosos poetas abrazaron la causa: Pedro A. González, Gustavo Valledor, D. Dublé Urrutia, A. Bórquez Solar y Samuel Lillo; vendrán enseguida Magallanes Moure, Miguel Luis Rocuant, Víctor Domingo Silva, Pezoa Véliz y J. González Bastías.

Además de las diversas publicaciones que insertan noticias, poemas y prosa lírica en sus columnas, dan cuenta de este periodo *La Revista Cómica* (1895-1898), *La Libertad Electoral* (1886), *La Tarde* (1887), *La República* (1888), *La Ilustración* (1889), *La Lira Chilena* (1898-1905), *La Revista Nueva* (1900-1903) y *Pluma y Lápiz* (1900-1904) (Rojas Piña, 1965: 5). En este impulso renovador, Francisco Contreras funda *Lilas i campánulas* (1897-1898), *La Revista de Chile* (1898) y la *Revista de Santiago* (1899), de vida efímera, en la que lanza un manifiesto de "Arte libre", en sintonía con el modernismo, el estetismo inglés y la teoría idealista de los simbolistas.[2] No obstante estas circunstancias, el joven poeta llegó a manifes-

2 Remy de Gourmont, en su teoría idealista, se pronunciaba sin ambages por la libertad del arte (Remy de Gourmont, *L'Idéalisme).*

Jean Moréas había publicado lo que sería el primer texto escrito por el cual un movimiento artístico o literario expone sus intenciones y sus aspiraciones, el "Manifeste du symbolisme", en el *Fígaro,* en 1886, inaugurando así un largo periodo de género "manifestatario". Ese mismo año se publicaron otros cinco textos simbolistas

tar que Chile era uno de los países "más reacios al movimiento" ("Preliminar sobre el Arte Nuevo", en *Raúl,* 1902). Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya, en su *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos* (1912), consideran a Francisco Contreras como uno de los más grandes poetas chilenos, junto con Magallanes Moure y Gabriela Mistral, por entonces Lucila Godoy Alcayaga. Como el propio Rubén Darío y otros creadores en búsqueda de una expresión liberada de ataduras, mediante un lenguaje propio, Contreras es un francófilo declarado. Como Leopoldo Lugones en Argentina y Justo Sierra en México, recomienda a sus discípulos leer a Victor Hugo. Para aquellos jóvenes en búsqueda de inspiraciones nuevas, las letras modernas francesas aparecían como el horizonte insuperable de la época. No es entonces de extrañar que como tantos otros jóvenes de su generación, Contreras siente el llamado y en la primera oportunidad, con sus propios medios, se marcha a París, en 1905, donde pasará la mayor parte de su vida y donde morirá. Regresará a Chile en dos ocasiones, solo por breve tiempo, en 1911 y en 1919.

Recién desembarcado en la *cité choisie,* recorrer las calles, las avenidas, los pasajes, los monumentos y las cafeterías es, para él, "recordar" la mítica ciudad, mediante las imágenes transportadas por sus lecturas de las obras de Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert, Goncourt, Léon Daudet y Zola que han quedado grabadas en su cerebro. Contreras no tardará en conocer y establecer amistad con su maestro Rubén Darío, con quien por varios años vivirá muy cerca en comunión de ideas. También sellará amistad duradera con Gómez Carrillo (a quien dedicará la primera de sus tres novelas que componen *Romances de hoy),* Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Alcides Arguedas, Edwards Bello, Rufino Blanco Fombona, José María Vargas Vila, Manuel Ugarte, José Ingenieros (a este último le dedicará la segunda de sus tres novelas que componen *Romances de hoy)* y José Santos Chocano, así como con Paul Fort, Geor-

---

considerados como manifiestos: "L'Action restreinte" y "Crises de vers" de Mallarmé, "La Presse et le symbolisme" de Paul Adam, la "Réponse des symbolistes" de Gustave Khan y el "Traité du verbe" de René Ghil.

ges Duhamel y Remy de Gourmont.[3] Quizás en sus alforjas traía su tercer poemario, *Toisón,* compuesto de piezas entre cortas y largas, que poco después de su arribo a la Ciudad Luz publicó bajo el sello de la Librería de la Viuda de Bouret, en 1906; no muchos escritores viniendo de la periferia lograban tanto en tan poco tiempo. Un año más tarde, Contreras publicó, esta vez en Garnier Hermanos, las tres novelas rimadas, organizadas en *Romances de hoy,* acompañadas, a guisa de preliminar, de un estudio sobre "El arte de hoy". En acápite introductorio, el autor explica el papel que el simbolismo había desempeñado en la literatura castellana, al dejar "sentir su impulso de libertad y renovación, abriendo las viejas ventanas a los vientos renovadores". Simultáneamente, colabora en la revista *El Nuevo Mercurio* de París, dirigida por Enrique Gómez Carrillo.

Cuenta Contreras cómo Remy de Gourmont, director de *Mercure de France,* lo llamó para ofrecerle el cargo de redactor de la sección Lettres hispano-américaines,[4] labor que asume a mediados de enero de 1911; ello ocurre luego de que el poeta chileno le envió un ejemplar de su libro *Los modernos* (1909), que De Gourmont leyó y apreció; se trata de una recopilación crítica de escritores contemporáneos –entre los cuales se encuentran Paul Verlaine, Huysmans, José María Heredia, Maurice Barrès y Jean Lorrain–; con esta obra se consolida como crítico literario. Durante los diecinueve años que Contreras permaneció al frente de Lettres hispano-américaines, se entregó a la tarea de dar a conocer, en francés, obras y autores hispanoamericanos; sus crónicas eran reproducidas simultáneamente en *Nosotros, Caras y Caretas* (Argentina), *Zig.Zag* (Chile), *Cuba contemporánea* (Cuba) y *Revista de Revistas* (México). Parte de estos textos serían reagrupados y publicados en forma de libro, en dos tomos, también en francés, bajo los títulos *Les écrivains contem-*

3 Véase: Manoel Gahisto, "Francisco Contreras y sus amigos", *Nosotros,* Buenos Aires, t. LXXV, núm. 276 (mayo), 1932, pp. 31-36.

4 Sobre el trabajo de Francisco Contreras en el *Mercure de France,* véase la glosa de Sylvia Molloy, 1972: 68-85.

porains de l'Amérique espagnole (1920) y *L'esprit de l'Amérique Espagnole* (1931).

Luego de viajar a través de Italia en 1910, recorrido del cual plasma sus impresiones en *Almas y panoramas,* Contreras pronto experimenta la necesidad de regresar a su patria, por lo que planea un viaje que pretende ser de estancia corta. Estamos ya en 1911. Viaja a Chile a fines de año. Durante su trayecto de ida, escribe el poemario "mundonovista" Luna de la Patria y otros poemas, que será publicado más tarde por la Imprenta Victoria, en Santiago, en enero de 1913. Apreciemos un extracto de lo que podría ser el relato poético de su pasión: "He aquí que se va este año / Mas un buen día torcí el rumbo, / (¡Quería a mi novia besar!) / Mas un buen día torcí el rumbo / A mi solar / ¿Y qué he hallado? Indiferencia. / ¡Oh, corazón! / ¡Pasad, mil novecientos once! / ¡Año infeliz, pasad, pasad! / ¡Pasad mil novecientos once! / ¡Oh, por piedad!"

Detengámonos brevemente a analizar su posible significación. El poema expresa lamentos y desengaños. Nos parece lógico preguntarnos sobre el estado físico, moral, emocional en que debió encontrarse el poeta en el momento de escribir lo que escribió. Históricamente hablando, ¿qué representa 1911? ¿Qué fuentes posibles discernir para entender, así sea un poco, ese estado de ánimo? Un eje podría ser el de la confesión, "¡Quería a mi novia besar!". Según es posible colegir, se trataría de la francesa Hélène Lallemand, con quien ha vivido desde su arribo a París. Esta mujer con nombre de diosa griega sería la piedra que hace tropezar al hombre en el camino de la vida sentimental. Durante su ausencia, esta modesta empleada del departamento de perfumería de un gran almacén parisiense, La Belle Jardinière, se habría ligado con un militar. Pese a la insistencia e, incluso, advertencias epistolares de suicidio, Hélène se niega a reanudar relaciones con el poeta. Al dolor de la quemadura de la infidelidad se añade el desencanto frente a la incomprensión general de sus coterráneos: "Mas un buen día torcí el rumbo / A mi solar". En otra ocasión, confesará que la atmósfera intelectual de su país era "deprimente" y la lucha de los artistas por ser reconoci-

dos, muy difícil. Todo lo cual se conjuga para considerar una parte del novecientos once como un año nefasto. El poeta y dibujante chileno Alberto Rojas Jiménez nos narra su encuentro casual con Francisco Contreras, parado en terreno minado e inmerso en el desengaño:

> Un hombre paliducho, menudo, de traza benaventina, metido en un chaqué diminuto y con un atado de marcos al brazo que me saludó una noche en una callejuela de Montparnasse. Acababa de publicar una novela en francés y parece dispuesto a no escribir más en castellano. De Chile no quiere hablar. Recuerda varios años de estériles esfuerzos por hacerse de una situación en la patria como una mala pesadilla (Contreras, 1986: 21).

Poco después de haber retornado de Chile, Francisco Contreras conoce a la que será su fiel compañera en el amor y en el trabajo por el resto de su vida: Andrée Alphonse. En contraste con su cuerpo breve y su escasez de estatura física –porque, como hemos visto, en poesía castellana era muy encumbrado– uno de los rasgos físicos más marcados de Andrée era su gran altura; tan alta como podría ser su contemporáneo el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle o, más tarde, Julio Cortázar. Por dichas cualidades, Gabriela Mistral se refería a ella como "largamente grata".[5] Es con esta mujer superlativa que Francisco Contreras compartirá una existencia intelectual y artística intensa durante los dos decenios que aún le quedan por delante, y con quien contraerá formalmente matrimonio en junio de 1923.

Andrée es oriunda de la ciudad de Ribérac, situada en la región de Aquitaine, en Dordogne, donde pasa su infancia y su adolescencia. Su padre toca el violín y pertenece a la Sociedad de Música local, en la que labora como archivista e imparte clases de solfeo. Bajo la guía de su progenitor, la pequeña Andrée se inicia en el arte de las musas y aprende a

5 Gabriela Mistral, "Gente nuestra: Francisco Contreras", *El Mercurio,* p. 4.

tocar piano, práctica que por necesidad interior jamás abandonará; a partir de entonces y hasta el final de su existencia, este emblemático instrumento será su aliado natural. En una nación en la que los servicios y las actividades culturales estaban altamente centralizados, las oportunidades que la provincia ofrecía a un artista en ciernes eran reducidas. Razón por la que, apenas cumplidos los dieciocho años, emigra a París, en 1913. Su tía materna, propietaria de una tienda ubicada en las cercanías de la Sorbona y frecuentada por escritores y artistas del Barrio Latino, le brinda hospitalidad. Al poco tiempo de haber llegado, se inscribe como estudiante en la Facultad en Arte y Filosofía de la Sorbona. Como otros jóvenes con vena artística, deseando esculpir una forma de vida, se interesa en la pintura cubista, entonces en su apogeo, y produce sus primeros cuadros al óleo, "estrambóticos", según sus propias palabras. Apollinaire, en su ensayo sobre las concepciones estéticas de este movimiento artístico en pleno impulso, observaba que era común entre los pintores pintar solo cuadros sin sujeto real: "Se condesciende a veces a servirse de palabras vagamente explicativas como 'retrato', 'paisaje', 'naturaleza muerta'; pero muchos jóvenes artistas pintores solo emplean el vocablo general de la pintura" (Apollinaire, 1913: 4).

También a poco de haber llegado a la gran urbe, Andrée conoce al poeta Francisco Contreras, quien al enterarse de su afición por el arte pictórico, ese "poema mudo" (Cicerón), la presenta al pintor chileno Manuel Thompson.[6] Su nuevo guía, inspirado en el grupo de los *Nabis,*[7] la convence de abandonar el cubismo e incursionar en los senderos de la

6 Manuel Thomson Ortiz (1875-1953), hijo de Manuel Tomás Thomson, héroe de las campañas de la Guerra del Pacífico, recibe del gobierno chileno una beca para sus estudios en París, donde es alumno de Jean-Paul Laurens. Pintor de paisajes, bodegones y retratos, participó en más de una decena de ocasiones en el Salón de París, entre 1906-1935.

7 Jóvenes artistas franceses asimilados al simbolismo, entre ellos Paul Sérusier, Pierre Bonnard y Paul Gauguin. Uno de los objetivos del grupo era eliminar los linderos entre el arte decorativo y la pintura de caballete. El núcleo de esta corriente, que contaba con la simpatía de *La Revue Blanche* (1891-1903), participa en la Exposición Universal (1900), luego de la cual inicia su disolución como grupo.

pintura simbolista. Por sugerencia e intermediación de sus amigos catalanes Julio González y José Clará,[8] Andrée expone por primera vez sus obras en el Salon des Indépendants, ese mismo año. Su amigo, el escritor y crítico de arte Léon Bocquet, por esas fechas publica en la revista que él dirige, *Beffroi de Lille,*[9] un elogioso comentario sobre uno de los cuadros de Andrée, "Femme à la Cape", presentados en aquella exposición.

Alfonso Reyes, a la postre uno de los amigos más cercanos de Francisco Contreras, arriba a la Ciudad Luz en el verano de ese mismo 1913. Posteriormente, el poeta mexicano publica un artículo en la revista de Ventura y de Francisco García Calderón, en el que esboza el ambiente artístico que se respira ya con fondo de tambores de guerra en la capital de la Belle Époque: "Mi imagen de París, con la moda de aquellos días, es cubista. Cierro los ojos y veo un París fragmentario, disperso en diminutos planos que no encajan unos en otros: como dividido y entrevisto por las cuatro patas de las Torre Eiffel" (Reyes, 1914: 103-112).

En el ámbito de las publicaciones periódicas, pronto dejará de circular la revista bimensual *L'Indépendance,* rival de *La Nouvelle Revue Française (LNRF)*, dirigida por Charles Péguy y Georges Sorel; mientras que en la Sorbona Henri Bergson reunía multitudes en sus conferencias sobre la intuición filosófica y, desde Berlín, Einstein desarrollaba las bases de la Teoría de la Relatividad General.

Luego de pasar una temporada en Mont-Dore, Auvernia, Francisco Contreras y Andrée Alphonse deciden fundar un hogar, para lo cual rentan un departamento de la rue La Verrière, en la demarcación IV de París. Gran parte del espacio habitacional será destinado a los libros que el poeta ha venido acumulando desde 1905, muchos de ellos de autores

---

8 José Clará (1878-1958) fue uno de los representantes del movimiento cultural catalán, frecuentando en París el taller de Auguste Rodin, a inicios del siglo.

9 Léon Bocquet (1876-1954) funda *Beffroi de Lille,* en Lille, en 1906 (hasta 1914), en la que despierta el interés intelectual y artístico de la región del Norte. Autor de libros y numerosos escritos sobre arte, literatura y actualidad, colabora en diversos diarios y publicaciones tanto francesas como extranjeras, y forma parte del núcleo del equipo fundador de la *La Nouvelle Revue Française* (1908-1909).

escandinavos, así como clásicos del Siglo de Oro español.[10] Andrée se encargará de ordenarlos, clasificarlos, catalogarlos. Camino andando, descubre y devora las obras de Henrik Ibsen, August Strindberg, Selma Lagerlöf, Strinberg Björnson y, en lengua original, lee con vehemencia *Las increíbles aventuras de don Quijote y Sancho Panza, El Cid Campeador, Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón,* entre otras. Envuelta en el silencio de la biblioteca, aprende rápido los giros y los contornos del idioma de Cervantes, y a expresar en francés lo leído en español. Tanto es así que su esposo, quien piensa directamente y solo produce en su lengua materna, le pide que traduzca sus escritos. Ella acepta el desafío y en poco tiempo sustituye al traductor oficial Manoel Gahisto.[11] Gadamer afirma en *Verdad y método,* que el acto de traducir implica con frecuencia una conciencia dolorosa, al ponerse en lugar del autor; tal parece no ser tanto el caso de Andrée, sino ella más bien en el sentido que Valéry Larbaud lo percibe, en su *Sous l'invocation de Saint-Jérôme,* que las alegrías y los beneficios del traductor son grandes y dignos de envidia (III. Joies et profits du traducteur), y que este rompe los sellos del palacio (entiéndase aquí el libro traducido) para que otros lo visiten; es decir, desempeña una función motor fundamental, da a conocer el contenido, revela. Muchas veces la cuestión es saber hasta qué punto un traductor revela o anexa. Como toda traductora, Andrée se apropia

10 La introducción de la literatura escandinava, al igual que la rusa, coincide con la intensificación de los debates literarios y políticos franco-franceses. El poeta Paul Fort, en el Teatro del Arte (1887), reveló a los dramaturgos nórdicos. Según Christophe Charle, serían utilizados como armas contra el naturalismo, para la difusión del pensamiento de Schopenhauer, y de apoyo al wagnerismo por las pequeñas revistas simbolistas o ciertos mecenas intelectuales o mundanos (Charle, 1996: 369). Lo cierto es que, a fines del siglo XIX, había un debate que confrontaba a los que estaban a favor de la literatura nacional y a aquellos otros que preferían la literatura extranjera; Maurice Barrès, por ejemplo, publicó un artículo a ese propósito, "La querelle des nationalistes et des cosmopolites", en *Le Figaro,* el 4 de julio de 1892.

11 Biógrafo y traductor, amigo suyo y de Rufino Blanco Fombona, es –junto con Philéas Lebesgue– uno de los traductores y divulgadores de autores de expresión portuguesa más destacados en Francia. Del español, traduce *La muerte de la emperatriz china* de Rubén Darío, entre otras obras. El también poeta, ensayista y crítico lierario Lebesgue prefaciará el libro de Francisco Contreras, *Les écrivains contemporains de l'Amérique Espagnole* (1927).

del texto traducido, proceso para el cual existen diferentes métodos. Un siglo antes, Friedrich Schleiermacher había ya entrevisto dos métodos posibles: uno de ellos consiste en que el traductor traduce como si el autor escribiera en la lengua traducida, mientras que en el otro, el traductor intenta comunicar su conocimiento de la lengua de origen. En todo caso, Andrée no se limitará únicamente a transportar del español al francés el contenido de los tópicos abordados en las reseñas o en los ensayos de su compañero, sino que también aplicará otras habilidades, como la relación interpoética entre valor y significación, así como la penetración del espíritu de la lengua, facilitada por la ventaja de conocer más de cerca que Gahisto las particularidades del ser que amaba. Paradójicamente, Andrée luchará sin cansancio por la visibilidad y el reconocimiento internacional de una literatura y de un nombre, al mismo tiempo que su propio nombre se eclipsa y deviene invisible.

Solo queda especular cómo hubiera sido, qué rumbo hubiesen tomado las obras de Francisco Contreras, de haberse expresado en francés, idioma que, sin embargo, leía y hablaba con naturalidad. Marinetti y Gabriel D'Annunzio, por ejemplo, se expresaban por escrito con la misma facilidad en francés y en italiano; otros, como el argentino Héctor Bianciotti y los rumanos Ionesco y Cioran se adherirán voluntariamente a la lengua francesa.

Como ese tipo de especulaciones no tiene cabida en nuestro relato, lo que sí podemos afirmar con apoyo de fuentes[12] es que Andrée comparte su tiempo entre los deberes domésticos, las sesiones de piano, su pasión por la pintura, y el oficio a la vez de asistente, secretaria y traductora durante las casi dos décadas que Contreras permanece al frente de Lettres hispano-américaines. Quehacer que ejerce de manera desinteresada, sin remuneración ni créditos en las publicaciones, como sí ocurría con Gahisto, él remunerado. Su labor en la vida cotidiana, organizando

12 Una gran parte de la información sobre la relación de la pareja se basa en las memorias de Andrée Alphonse, cruzándola con otras fuentes.

la vida de pareja y creando las condiciones agradables para su marido, llegará al punto de sacrificar su carrera en el arte por el talento de su esposo. Andrée permanecerá, en un segundo plano ante el mundo, al lado de la escalera de servicio, bajo la sombra del gran poeta. Dos generaciones de lectores leerán en francés a Francisco Contreras, sin sospechar siquiera que están leyendo no exactamente lo que el autor había escrito, sino –por intermedio de Andrée– lo que había querido decir. Se sabe que la traducción de un texto no es el texto *(¿traduttore, traditore?);* lo es todavía menos la poesía. Por tanto, es un asunto no desprovisto de interés preguntarnos si el papel desempeñado por Andrée se limitaba al de secretaria y traductora o, digamos, prestaba igualmente su pluma de manera más o menos creativa, en francés, a dos manos, que puede tomar cauces inesperados. En una relación de subordinación, como ciertamente es el caso de los Contreras –sin que el término subordinación contenga sistemáticamente una carga semántica negativa, puesto que el rol de la mujer ha evolucionado con el tiempo–, el sacrificio consentido puede ofrecer diferentes formas de participación de la mujer en la obra de su esposo. A pesar del camino abierto por Emilia Pardo Bazán, Gabriela Mistral, Georges Sand, Madame Rachilde y otras más, la carrera de escritora todavía no estaba destinada a las mujeres.

Por el hecho de pertenecer a una familia de hacendados habituada a los servicios de una legión de empleados domésticos, Francisco Contreras conservaba la inveterada e incorregible costumbre de consumir cotidianamente sus alimentos en restaurantes. Los establecimientos que más frecuentaba eran la Taverne de Montparnasse y el Nègre de Toulouse, situados en el Boulevard Montparnasse, donde el personal lo recibía con las deferencias debidas al "viejo cliente"; este último establecimiento será igualmente frecuentado más tarde por Ezra Pound (Wilhelm, 1990: 290) y Hemingway, quien lo describe en *París era una fiesta*. La costumbre de salir a comer dejó de ser incorregible a partir del primer día en que la pareja ocupó el departamento de la calle La Verrière. En su calidad de portavoz de la prensa cultural hispanoamericana, Francisco Contreras

recibía también numerosas invitaciones y asistía en compañía de Andrée a celebraciones en diferentes restaurantes y salones de recepción, por naturaleza excluyentes. Las invitaciones de cortesía incluían conciertos y funciones de teatro, que Andrée apreciaba sobre todas las cosas, especialmente las audiciones vinculadas con Wagner, Debussy y los dramas de Maeterlinck, a quienes admiraba. Los innumerables eventos culturales se habían incrementado al ritmo del crecimiento demográfico, en una ciudad que en 1913 disponía de ciento treinta teatros (Winock, 2015: 268 y 370). Durante el largo siglo XIX, París se había convertido en la capital del teatro y de la danza, pero también de la música, arte triunfante, en parte debido a Sergéi Diághilev e Igor Stravinsky que introducen los *ballets* rusos en esa urbe en donde parecía haberse dado cita toda la creatividad humana.

Una de las reuniones a las que solía asistir la pareja Contreras era aquella que se celebraba todos los martes en La Closerie des Lilas, "donde fermentaban las corrientes de ideas de la *intelligentzia* del mundo entero" (Contreras, 1986: 7), convocadas por Alfred Vallette (1858-1935) y su esposa Madame Rachilde. Alfred Vallette, editor, periodista y crítico dramático, era el director de *Mercure de France* desde 1889, revista literaria, pero también enciclopedia permanente, ligada al simbolismo e igualmente atenta a todos los movimientos de las ideas. Entre ambos habían fundado las Éditions de *Mercure de France,* rodeándose de personalidades como Jules Renard, Julien Leclercq, Albert Thibaudet[13] y Remy de Gourmont. Por su parte, la escritora Madame Rachilde (Claude Dauphiné Rachilde, 1860-1953), como hemos señalado en el capítulo primero, es una protagonista de primer rango de la Belle Époque. Andrée Alphonse recordará que en La Closerie des Lilas los artistas de Montparnasse venían en masa: los cubistas Fernand Léger, Pablo Picasso, Braque, Albert Gleizes, entre otros, se codeaban con los surrealistas o los

13 Una reseña de Albert Thibaudet se publicó en *La Phalange* del 20 de agosto de 1910. De Thibaudet, *Histoire de la littérature française,* publicada por primera ocasión en 1936, acaba de ser reeditada en las ediciones del CNRS, 2016, 600 p.

poetas dadaístas, mientras que Lenin o Trotski aparecían por allí de vez en cuando: "la atmósfera era familiar, fraternal, relajada; reinaba una alegría sana y espiritual, sin ese mercantilismo que ronda en todas partes hoy en las letras y en las artes" (Contreras, 1986: 7). También evocará la presencia esporádica de Marinetti y sus prédicas sobre el futurismo, y cómo en las mesas colocadas bajo los castaños bebían y conversaban hasta altas horas de la madrugada. Estas reuniones eran presididas por Paul Fort (1872-1960), poeta, escritor, memorialista y dramaturgo más conocido en su época, quien acababa de ser nominado *Príncipe de los Poetas* (1912), distinción que precedentemente habían recibido Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, entre otros. Paul Fort había publicado sus primeros poemas en *Mercure de France,* en 1896, que constituyen el inicio de *Ballades françaises* –cuarenta volúmenes, escritos entre 1942 y 1958–. Agreguemos que el *Príncipe de los Poetas* dirigía igualmente la revista *Vers et prose* (desde 1905), de la cual él había sido cofundador, que editará a Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Louÿs[14] y muchos de los grandes nombres que construyeron el modernismo.

El asistente de Paul Fort, el poeta Louis Mandin (1872-1943), casado con Marie Louise Alphonse,[15] hermana de Andrée, era secretario de redacción de *Mercure de France,* y autor de *Les Sommeils* (1905), *Les saisons ferventes* (1912), *Ariel esclave* (1914), *L'aurore du soir. La caresse de jouvence* (con prefacio de Francisco Contreras, 1927); figura en la antología de Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui* (1929) y, en coautoría con Paul Fort, publica *Histoire de la poésie française depuis 1850* (1926), meticuloso inventario que abarca desde los parnasianos hasta los primeros surrealistas. Habiéndose enlistado como soldado ametrallador durante la Primera Guerra Mundial, Mandin había participado en la sangrienta batalla de Verdun (1916). Posteriormente, sin asimilar la derrota de ju-

14 Pierre Louÿs, junto con Aurélien Lugné-Poë, creó el Teatro del Arte (1887), con el cual contribuye al renombre artístico de Montparnasse; en este foro se dará a conocer a los escandinavos August Strindberg y Henrik Ibsen.

15 Secretaria del periodista, crítico de arte, novelista y poeta Ernest-Florian Parmentier (seudónimo de Serge Gastein) (1879-1951).

nio de 1940, crearía una de las primeras células de resistencia. Escribir en ese tiempo era un acto peligroso pero, arriesgando su vida, el poeta decidió publicar en la clandestinidad *La Verité Française,* periódico que lograría sacar a luz treinta y dos números. Finalmente, Mandin sería deportado y muerto de manera brutal en el campo de concentración de Sonnenburg, hoy Śląk, Polonia, en 1942, razón por la cual es conocido como el "decano de los poetas asesinados" (Parrot, 1990: 67). En cuanto a Marie Louise, comprometida con la resistencia, también será deportada a Ravensbrück, a ochenta kilómetros de Berlín, luego a Mauthausen, Austria, y morirá a los cuarenta y ocho años en el campo de concentración de Bergen-Belsen, Alemania, en abril de 1945 (Seghers, 1974: 35).

Pio Baroja narra, en *Desde la última vuelta del camino,* que durante su estancia parisiense, en 1913, frecuentaba La Closerie des Lilas, situada en las proximidades de su hotel. Su testimonio del ambiente que reinaba en este lugar coincide con la descripción de Andrée:

> En la Closerie des Lilas, donde íbamos por las noches [el doctor] Larumbe y yo, se reunían muchos escritores y pintores españoles, ingleses, italianos y algún ruso. Un día a la semana había una especie de recepción del poeta Paul Fort y de su mujer. También me han dicho que solía ir por ese tiempo Lenin, a quien, naturalmente, entonces no le conocía nadie (Baroja, 2006: 126).

En suma, alguna parte del éxito de *Mercure de France* debió de estar vinculada a estas reuniones donde se daba cita el *tout-Paris* de las letras y a las que concurrían con cierta asiduidad Francisco Contreras y Andrée Alphonse.

En lo sucesivo, los acontecimientos se precipitan. El prestigiado dirigente socialista Jean Jaurès a su regreso de Bruselas, después de asistir a una reunión en favor de la paz, es asesinado en París, el 31 de julio de 1914. Tres días más tarde, Europa estaba hundida en la peor de las matanzas de su historia. El primer conflicto mundial, que inesperada y brutalmente estalla, abate la exuberancia artística de la capital francesa. La larga

y horrorosa guerra de trincheras será descrita y denunciada por Henri Barbusse *(Le feu),* Romain Rolland *(Au-dessus de la Mêlée),* Georges Duhamel *(Vie des Martyrs)* y Louis Mandin *(L'aurore du soir. Notre Passion (1914-1918)),* conjunto de poemas sobre el tema, reagrupados *post mortem* en un volumen. Durante las primeras semanas, escritores movilizados se marchan al frente; aquellos que por diversas razones permanecen en la ciudad continúan incursionando en La Closerie des Lilas, pero sus visitas son efímeras, esporádicas. Corresponderá a los adultos mayores alimentar la hoguera sagrada: Madame Rachilde (cincuenta y cuatro años), José Clará (treinta y seis años), Julio González (treinta y ocho años), el pintor noruego Dirick (cincuenta y nueve años),[16] Henri Mazel (cincuenta años) y el mismo Francisco Contreras (treinta y siete años); mas no por mucho tiempo. Un Zeppelin alemán lanza bombas sobre la ciudad, en agosto y en septiembre de 1914; el inmueble donde habita la pareja Contreras es requisado como refugio. Razón por la cual ambos se ven obligados a buscar amparo en Burdeos, donde la Legación chilena se acaba de mudar. Ante la conflagración, Contreras publicará *Les écrivains hispano-américains et la guerre europèenne* (1917). Cuando el modernismo comienza a disgregarse, lanza un nuevo manifiesto, "El Mundonovismo", en las páginas del *Mercure de France,* este mismo año, en el que defiende la idea de "arte del Nuevo Mundo y arte de Mundo Nuevo, puesto que la literatura hispanoamericana tiende a ser todo eso".[17]

Después de la derrota de Alemania, los vencedores se reúnen en Versalles para firmar el Tratado, en 1919. Una vez la paz restablecida, la vida cultural e intelectual recobra poco a poco su dinámica. La Closerie des Lilas retoma su aliento, con la presencia de un Paul Fort rejuvenecido,[18]

---

16 Karl Edvard Diriks (1855-1930), ligado en un primer momento al impresionismo, pinta principalmente paisajes.

17 Este manifiesto será incluido en su libro de ensayos, en español, *La varillita de virtud;* prefacio de Ricardo Montaner Bello, Santiago de Chile: Minerva, 1919.

18 Francisco Contreras preparará una visita de Paul Fort a Chile, que finalmente realizará de manera exitosa con su esposa Germaine Pouget, quien leía poemas en tanto el poeta dictaba conferencias.

mientras que Madame Rachilde vuelve a reinar en las reuniones. Testigo de los acontecimientos, Andrée subraya un aspecto poco conocido de esta singular mujer de letras: el de efusiva protectora de animales. Cuenta que en una ocasión exhortó a las asistentes de la reunión de los martes, para que juntas organizaran una manifestación en contra de las corridas de toros, en Melun, en el departamento de Sena y Marne, donde la escritora tenía su casa de verano. Quizás creyendo que las palabras que no van seguidas de hechos no valen para nada, las féminas enardecidas ocuparon la plaza de toros en la primera oportunidad; acto con el que se impidió el desarrollo del espectáculo taurino, basado en el sufrimiento –se pensaba–, el dolor y la muerte de un animal o a veces de dos, incluido el caballo. Otro de los cofrades de La Closerie des Lilas, Paul Léautaud (1872-1956), crítico de teatro, secretario de redacción de *Mercure de France,* políticamente conservador, protegido de Alfred Vallette y amigo muy cercano de Andrée –quien confiesa su veneración por él– y de Francisco Contreras, era igualmente un protector a ultranza de todo tipo de vida, en particular de la de los animales; tanto así que solía declarar que su sociedad no era la de los seres humanos, sino la de los animales. Defensor y amante inmoderado de los animales –en ese sentido, anticartesiano– había creado un cementerio de animales en el cantón de Fontenay-aux-Roses, donde habría enterrado con sus propias manos ciento treinta gatos, veintiséis perros y numerosos otros animales insólitos (cuervos, cabras). Si bien este personaje fascinante asistía a las reuniones de La Closerie des Lilas, poco frecuentaba las oficinas de *Mercure de France;* al parecer podía más su lado misógino-ermita que el lado mundano de su personalidad. Andrée afirma que Francisco Contreras conversaba frecuentemente con él cerca de una farmacia en las proximidades del teatro Odeón.

Por esta época, Francisco Contreras y Andrée viven de los recursos que el primero recibía de su hermano y rival Juan de Dios, encargado de administrar sus bienes en Chile, así como de las remuneraciones que recibía por concepto de sus colaboraciones en periódicos y revistas his-

panoamericanas, lo cual no siempre era suficiente para sus necesidades. Razón por la que decidió realizar otro viaje relámpago a Chile, esta vez sin la esperanza de obtener la representación diplomática de su país en Francia o en España, como en la ocasión de su primer viaje, en 1911, petición que el gobierno chileno desestimó; en cambio, el presidente Ramón Barros Luco le había concedido el nombramiento de Propagandista de su gobierno en Francia, cargo que desempeñó hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. Esta vez, resuelto a finiquitar los asuntos relacionados con sus bienes, suelta amarras a fines de 1919. Andrée pasa el invierno en Ribérac, su pueblo natal, la mayor parte del tiempo en la biblioteca de la localidad, en comunión con las obras de Shakespeare, Racine, Molière, Voltaire y Victor Hugo, según relata en sus memorias. Francisco Contreras regresa en barco a Cherbourg, en mayo de 1920. De nuevo juntos en París, Andrée retoma la dinámica del trabajo: "traducir en francés los artículos que Francisco redactaba en español, escribirlos a máquina, envolver paquetes destinados a las personalidades oficiales de Chile, ir a las oficinas de correos para expedirlos […] Durante largos años fue un verdadero sacrificio, la pintura, el piano, todo eso quedaba relegado en un segundo plano". Lo anterior aunado al hecho de que "Francisco era frágil, enfermizo y constantemente tenía necesidad de una enfermera, tanto por su físico como por su estado de ánimo" (Contreras, 1986: 22).

A partir del giro de la segunda década, Francisco Contreras irá decantándose poco a poco hacia el trabajo novelesco, en detrimento de la lírica. Razón por la que con ahínco se entrega a la construcción de lo que él pensaba que sería su obra mayor, una serie de novelas articuladas bajo el título *La ville merveilleuse, roman de la vie hispano-américaine,* vasto mosaico de la realidad americana, la vida de la América española anclada a sus propias tradiciones, costumbres y cosmovisiones. Luego de la etapa cosmopolita, se inicia con mayor fuerza un vuelco hacia lo propio, al "tesoro nacional", en la búsqueda de intensidad local, a fin de obtener mayor significancia universal. El camino abierto por Martí –la insisten-

cia en lo americano y la asimilación de lo foráneo en moldes personales– se ensanchaba. En esta empresa, Contreras toma como modelo las grandes sagas de la literatura gala: la naturalista de *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola, en veinte volúmenes (1870-1893) –el mismo Zola confesando haberse inspirado en *La comedia humana* de Balzac, en cuarenta volúmenes– o *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, en diez volúmenes (1913-1927), tres de los cuales son póstumos. Francisco Contreras intentará una ingeniosa transposición de la realidad novelística habitual de la literatura *Fin de siècle* en el ambiente chileno, tomando para ello procedimientos y actitudes, mas no intenciones, de la europea. El plan de redacción comprendía, como el de Proust, diez volúmenes, pero, a diferencia de Proust, solo logrará escribir cuatro. El escenario en el que se desarrolla esta concatenada historia de episodios, entre cuentos y cuadros de costumbres, es Quirihue, "tierra de vientos". En realidad, se trata de una metáfora, el pueblo no es maravilloso, sino sus habitantes, cuyos protagonistas como en las novelas de Balzac aparecen con frecuencia en diferentes episodios. También antecede y prefigura novelas como *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, y, en general, el "real maravilloso", una perspectiva más de la historia, y el "realismo mágico", movimiento literario de mediados del siglo XX.[19]

La primera novela de *La ville merveilleuse. Roman de la vie Hispano-américaine,* probablemente por intermediación de Henri de Régnier, quien colaboraba en la *Revue de France,* salió a luz, en francés, bajo el sello de La Renaissance du Livre, collection Revue de France, en París, en 1924. Como es sabido, el título de un libro se asemeja a un proyector y contiene una clave interpretativa; asignarlo obedece a reglas comunes del traductor, del editor o del autor. El título original, *El pueblo maravilloso,* al

19 En la "Nota preliminar" de la reedición de *El pueblo maravilloso,* LOM Ediciones, en Santiago de Chile, 2007, el poeta y ensayista Pedro Lastra expone a grandes rasgos su trabajo de aproximación "teórica y programática" entre Francisco Contreras y Alejo Carpentier, uno de los artífices de la renovación literaria latinoamericana. Derivado de ello, afirma que este último, antes de iniciar su obra, había leído, y así lo reconocía explícitamente, la novela del escritor chileno.

ser traducido, pueblo –*village*– se transforma en *ville* –ciudad– y, mediante tropo retórico: la parte por el todo, Quirihue, asentamiento situado "en los confines más primitivos del mundo" (Donoso, 1933: 4), por extensión deviene la "novela de la vida hispanoamericana" –*Roman de la vie Hispano-américaine*–. Al parecer, las dos versiones –española y francesa– fueron terminadas simultáneamente. A pesar de los quebrantos en la salud del poeta, la pareja emprende un viaje a España en el verano de 1922, con objetivos bien precisos: ir a la caza de un editor para la publicación en español de su prometedor primer volumen en ciernes. En la Península Ibérica ambos se reúnen con numerosos amigos españoles y latinoamericanos que Francisco había conocido en un viaje anterior, entre ellos, Alfonso Reyes y Díez-Canedo y su esposa, en Madrid, y, en Barcelona, a Eugenio d'Ors y Alfonso Maseras (Díaz-Plaja, 1972). En la capital española, mientras Francisco buscaba editores, Andrée recorría el Museo del Prado. Antes de marcharse de la metrópoli, guiados por curiosidad, asisten a una corrida de toros; ella primero se emociona al contemplar la plaza vestida de belleza, pero, enseguida, conmovida por el espectáculo de los banderilleros sangrando a la bestia, estalla en lágrimas y abandona el recinto. En el trayecto a los ejes del recorrido, harán escalas en Burgos y Valladolid, para admirar la catedral gótica de la primera y, en la segunda, para conocer la obra del renacentista Alonso Berruguete. Finalmente, la versión en español de *El pueblo maravilloso* será publicada en París, tres años más tarde, en 1927. El año siguiente, se imprime su segundo volumen, *La Montagne ensorcelée,* en los talleres de Eugène Fasquelle éditeur, Bibliothèque Charpentier, también en París. Estas dos novelas tuvieron amplia acogida en las crónicas de conspicuos escritores tanto en su país como en Francia: Francisco Donoso G., Gabriela Mistral, Jean de Gourmont, Henri de Régnier, entre otros. Los otros tres volúmenes del ciclo: *La ciudad mística, La selva encantada* y *El valle que sueña* nunca verán luz en vida de Francisco y de Andrée.

En párrafos precedentes vimos cómo una de las características de esta etapa de la Belle Époque se manifestaba en las reuniones o en las

tertulias literarias convocadas con regularidad en casas o en lugares públicos por las estrellas con mayor brillo en el firmamento del mundo de las letras en París. Los intercambios entre los miembros de cada una de las comunidades o de los microcosmos dentro del macrocosmo de la ciudad no eran aislados, se producían dentro de una plataforma o de una red de intercambios, organizada sobre la base de intereses comunes y por afinidades, donde los actores se encuentran y se reconocen.

Francisco Contreras, testigo de su época, había observado que "este es el origen de ese sinnúmero de pequeños cenáculos, que tan pronto nacen como mueren, cuyos carteles de pomposos títulos abigarran el ambiente del actual París literario y que no son otra cosa que la unión de unos cuantos temperamentos afines, más que bajo una idea estética bajo un motivo sentimental o teogónico" ("Preliminar sobre el Arte Nuevo", en *Raúl).* Si bien las trayectorias de los intelectuales provenientes de otros horizontes convergían en la Ciudad Literatura, esta no ofrecía el mismo rostro ni las mismas oportunidades a aquellos que la habían adoptado como ciudad de residencia. Ingresar en el medio cultural no era nada evidente. Rubén Darío lo había experimentado en carne propia: "Todos estos poetas que he rápidamente nombrado, y yo el último, vivimos en París, pero París no nos conoce en absoluto. Algunos tenemos amigos entre la gente de letras; pero ninguno de estos señores entiende el español".[20] Julien Green, al referirse a la experiencia de los intelectuales exiliados en Francia luego de 1945, que bien podría extenderse a las primeras décadas del siglo, constataba igualmente que "París es una ciudad de la cual se podría hablar en plural, como los griegos hablaban de Atenas, puesto que hay varios París, y el de los extranjeros no tiene más que relaciones de superficie con el París de los parisienses" (Green, 1972: 1118).

"La unión de unos cuantos temperamentos afines" mediante la organización de tertulias periódicas fue una práctica social y cultural a la

20 Rubén Darío, "La intelectualidad extranjera en París", *Revista Moderna,* 15 de agosto de 1903, p. 248.

que Francisco y Andrée dedicaron un interés particular. El espacio para el funcionamiento de esta plataforma de intercambios era su propia casa, en donde convergían escritores, poetas, periodistas y diplomáticos latinoamericanos, de paso o residiendo en París, cada segundo y cuarto sábado del mes, al declinar la tarde. Como se sabe, no existe una sociabilidad específica de los intelectuales. Llámese red de cooperación, capital social o campo, la que ellos cultivaron, permaneció en etapa informal, sin "carteles de pomposos títulos", como medio y fin, por varios años. La lógica de continuidad de la sección de Lettres hispano-américaines conducía al desarrollo de fidelidades y a las alianzas estables, a caballo entre la esfera de la intimidad y la de lo profesional. A estas reuniones llegaron a asistir como invitados Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Gabriela Mistral, Manuel Ugarte, Alcides Arguedas, Vicente Huidobro, Julio Vicuña Cifuentes,[21] Diego Dublé Urrutia (poeta, pintor y embajador chileno) y la escritora, periodista, traductora e hispanista francesa Marcelle Auclair, con motivo de la reciente publicación de *La novela del amor doliente,* en Santiago de Chile, en 1923, entre otros. Su única vocación era la convivencia entre pares, con valores y actitudes compartidos, sin que los pensamientos y las acciones llegaran a ser unísonos.

La historia literaria ha dejado poco espacio para las mujeres a la sombra de grandes nombres, y cuando lo ha hecho ha sido solo en el papel de musas; sus nombres han sido depreciados o simplemente olvidados. Al acercarnos a la trayectoria de Andrée, es difícil no evocar, toda proporción guardada, las figuras de Anna Snitkina, Sofía Behrs y Vera Slónim, esposas de Fedor Dostoievski, León Tolstoi y Vladimir Nabokov, respectivamente. El autor de *Crimen y castigo,* a un escaso mes de haber conocido a Anna, su dactilógrafa, veinticinco años más joven que él, contrae matrimonio con ella; pero en el transcurso de ese mes Anna le ayuda

21 Julio Vicuña Cifuentes (1865-1936), poeta y escritor prolífico que utilizaba cerca de veinte seudónimos, filólogo, folklorista, profesor universitario chileno, miembro de la Real Academia Española, amigo cercano de Rubén Darío y divulgador de la poesía nueva, había estado ligado a la fundación y al desarrollo de *La Revista Cómica* y *La República* líneas arriba mencionadas.

a terminar su último pedido, *El jugador,* en un plazo de veinticinco días. De hecho, las novelas más importantes del escritor ruso son posibles gracias al apoyo de su joven esposa, pues, además de ser su pareja, era su secretaria. La muerte de Dostoievski no puso fin a su amor por él ni a su empeño de consagrarse a la publicación de las obras del gran literato, pero también a las suyas propias; es más, nunca volvió a casarse. "¿Con quién podría casarme después de Dostoievski?", se preguntaba ella misma.[22]

Por su parte, Tolstoi se une en matrimonio con Sofía, dieciséis años más joven que él, relación que perdurará a lo largo de cuarenta y ocho años. Durante este casi medio siglo, además de sus tareas de mujer de hogar y de encargarse del buen funcionamiento de la finca *Yásnaia Poliana,*[23] ella será su secretaria, agente, fotógrafa y copista (copiará íntegramente *Guerra y paz* en siete ejemplares).

Por último, Nabokov se casa con Vera, en Berlín (1925), y desde entonces, permanecen juntos, inseparables, compartiendo los mismos gustos por la literatura, la entomología y el ajedrez. Debido a lo indiviso de la pareja, se llegó a insinuar que realmente ella era quien escribía, no él. El mismo Nabokov declarará que sin su mujer nunca hubiera escrito un solo libro, y que *Lolita* hubiera sido destruido si Vera no lo hubiese rescatado constantemente del cesto de la basura.[24]

A la muerte de Francisco Contreras, el 5 de mayo de 1933, sus restos permanecen en el cementerio de Ribérac, hasta febrero de 2007, fecha en la que serán repatriados a su país natal. Sin hijos y sin ataduras, Andrée asume el papel de viuda del escritor (Andrée Alphonse viuda de Contreras o Andrée de Contreras) y decide ir a vivir a Chile, al lugar de nacimiento de Francisco Contreras, con el propósito de consagrarse a la publicación de la obra inédita de su difunto marido. Previo a su partida, publica un artículo de su autoría, "Francisco Contreras", en *Nosotros* de Buenos Aires, en diciembre de 1933, y organiza las transcripcio-

22 Dostoievski, 2019: apud.
23 Tolstoi, 2000: apud.
24 Nabokov, 2017: apud.

nes de los artículos publicados en esa revista, así como otras notas, en las que ella aparece como autor secundario;[25] tres años más tarde, *El Mercurio* de Santiago de Chile inserta en sus columnas otro artículo suyo, "¿Francisco Contreras escritor popular?", el 1 de diciembre de 1936. Por último, se embarca hacia el hemisferio austral, para nunca más volver, a fines de 1936.

En la capital Santiago, Julio Vicuña Cifuentes le brinda hospitalidad. En enero del año siguiente, la Editorial Ercilla, de Santiago, edita *Rubén Darío: su vida y su obra.* Biografía escrita por Francisco Contreras, con prefacio de Andrée Alphonse de Contreras, de lectura indispensable para un acercamiento a la vida y a la obra del biógrafo en cuestión.[26] Pronto logra que el renombrado escritor Eduardo Barrios (1884-1963), amigo de adolescencia de Francisco Contreras y de los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, interceda para ser aceptada como preceptora en el seno de una familia aristocrática propietaria de una hacienda en Cartagena, en el litoral central de Chile.[27] Durante este tiempo, mantiene relaciones epistolares con el círculo de amigos de Francisco Contreras, como Gabriela Mistral, a quien recurre para solicitar apoyo para una amiga estudiante en la Universidad Católica.[28] Al cabo de siete años, el fundo se fragmenta y la familia anfitriona se disuelve. Andrée decide entonces impartir clases particulares de francés, al mismo tiempo que

---

25 Archivo del escritor Francisco Contreras [artículos y notas] [manuscrito]. Francisco Contreras; transcripción de Andrée de Contreras, un cuaderno empastado, 95 hojas, escrito en París, en 1933, disponible solo en microfilm. La portada puede consultarse en: bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3.search.html

26 La edición corregida y aumentada por Flavio Rivera Montealegre, *Vida de Rubén Darío. Genealogía, iconografía y ensayos,* Movimiento Cultural Nicaragüense, Miami, Florida, 2012; puede consultarse en línea: http://www.temasnicas.net/mayorgayrafaelacontreras.pdf

27 Por el momento carecemos de evidencias, pero existe la posibilidad de que esta hacienda sea la de Vicente Huidobro, quien la recibe como herencia de su madre en 1938 y muere allí diez años más tarde. En sus memorias, Andrée no menciona en ningún momento el nombre de la familia en cuestión.

28 Carta de Andrée de Contreras a Gabriela Mistral, 8 de septiembre de 1938 [Chile] [manuscrito], 6 hojas. Disponible en http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-search.html

intenta fortuna construyendo con sus últimos ahorros un modesto gallinero. La realidad en el medio rural, tan diferente de la parisiense a la que estaba acostumbrada, pronto la obligó a desistir, tanto de sus cursos de francés, en una sociedad donde ochenta por ciento era analfabeta, como de sus lances microempresariales. De nueva cuenta sin recursos, sin techo y sin posibilidad de echar marcha atrás, el mayordomo de la estancia donde poco antes había laborado le ofrece en renta un terreno de su propiedad, situado en la cima de una pequeña colina, en una comunidad vecina: El Turco. Para llegar a destino, situado a trescientos ochenta y dos kilómetros al sur de Santiago, era necesario dejar atrás los últimos caseríos de San Antonio y luego serpentear entre numerosas colinas durante media hora. En la cima de este promontorio, Andrée construirá o reconstruirá una choza de barro que será su hogar por más de treinta años. Ganarse la vida poniendo en práctica sus habilidades artísticas o literarias en un medio poco propicio a dichas actividades, hubiera sido tan descabellado como pretender construir una ópera en el corazón de la Amazonia. Por fortuna, Andrée cuenta con el apoyo de una amiga, "casi hermana", Yerka Luksic, quien acude en su ayuda cada vez que se enferma o que una deuda económica la atosiga.

Cuando el conocido bailarín y coreógrafo alemán Ernst Uthoff (1904-1993) y su esposa Lola Botka, exintegrantes de la compañía de Kurt Jooss, deciden instalarse en Santiago, en 1941, en pleno furor de la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile los contrata, para crear la Escuela de Danza y el Ballet Nacional Chileno. La primera bailarina a ser reclutada por el dúo es precisamente Yerka Luksic. Junto con María Luisa Solari Mongrío *(Malucha)* y María Luisa Matta, Yerka formará parte de un cuerpo de danza que no tardará en cosechar reconocimientos más allá de las fronteras nacionales. Pero ella se separa del grupo para fundar el Ballet infantil (1945).[29] Desconocemos cuándo y en qué circunstancias la bailarina y

29 Malucha Solari, 2002: 54-55.

Andrée se conocen y traban amistad; lo cierto es que Yerka se convierte en protectora de Andrée, velando en la distancia por su salud y su estabilidad económica. El afán de protección la mueve a adquirir la casa en que vive Andrée y desinteresadamente se la cede en usufructo. Su situación de extrema precariedad mejorará en los últimos años de su existencia, a raíz de la visita a su casa de un entonces poco conocido joven escritor en busca de material para su primer reportaje en *Ercilla,* revista cuyo director venía de contratarlo como redactor y crítico literario (1960-1965).

Cuando llega a El Turco, a inicios de 1960, la producción literaria de José Donoso (1924-1996) se circunscribe a dos libros de cuentos, *El Charleston* y *Verano y otros cuentos,* y una novela, *Coronación,* por la cual recibirá el premio William Faulkner (1962); se perfilaba ya como uno de los escritores clave del llamado *boom* latinoamericano de los años 1960-1970. La visita tiene como objetivo entrevistar a la viuda de Francisco Contreras, de quien el reportero conoce bien la obra. El propósito de la entrevista es, mediante su publicación, denunciar, reprochar, llamar la atención públicamente a la sociedad chilena sobre un caso de injusticia. En la línea de Voltaire y de Zola, esta es y será una actitud invariablemente reflejada tanto en sus cuentos y novelas como en la vida real a lo largo de su trayectoria de intelectual crítico. La finalidad de la entrevista es, pues, persuasiva: que el gobierno apoye económicamente a la mujer desprotegida. Donoso se inclina por la forma de redacción que en ocasiones es empleada para la elaboración de panfletos. Veamos sucintamente la estructura del texto, para entender cómo las ideas de Donoso lograrán materializarse.

Encontraremos el contenido de la entrevista en las columnas de *Ercilla* al mes siguiente del encuentro con la entrevistada, bajo el encabezamiento "La dama de las ágatas vive en la miseria".[30] A la manera de

30 La ágata es una gema creada en estado de naturaleza a partir de cristales de cuarzo microscópicos que abundan en la región. Andrée –testimonia Donoso– había "ateso-

Pablo Neruda y sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), el título encierra una antítesis, contraponiendo términos que expresan ideas de significado opuesto o contrario: las ágatas refuerzan el efecto de vivir en la miseria; el mensaje es el de un mundo escindido en dos. Enseguida, en el espacio de una breve presentación, el autor describe el nudo de la verdad: "Nadie puede vivir hoy en Chile con una renta fija de solo $1 500 mensuales,[31] carecer de agua, luz y calefacción. Sin embargo, Madame Andrée Alphonse, sesenta y cinco años de edad, viuda del escritor y crítico Francisco Contreras, que murió en París, en 1933, vive con esa renta, en el mayor abandono y soledad".

Inmediatamente después, remata con fuerza de evocación emotiva que busca tocar íntimas fibras sensibles en el lector: "La miseria y el abandono en que vive esta mujer es indigna de la gratitud de Chile de un hombre que hizo tanto por su país como Francisco Contreras"; la repetición enfatizará la síntesis de los argumentos: "la increíble pobreza", "a pesar de la pobreza", "la miseria y el abandono", "sentada en un desvencijado sillón". Una vez publicado este reportaje (Donoso, 1933: 4-5), que es igualmente en toda su intención un apremiante llamado a reparar sin demora una flagrante ingratitud, el Parlamento acordará otorgarle una pensión más digna. Sin embargo, la figura de Andrée es aquí nuevamente subsumida en el esquema de la viuda que forma parte de la "institución literaria" pública, representada por el difunto escritor célebre, y no como copartícipe que brilla por sus propios méritos.

Es también gracias a esta conversación y a las observaciones acotadas del entrevistador que hoy podemos saber, por ejemplo, que la casa de barro se componía de tres habitaciones con muros sin blanquear y una cocina. Asimismo, no obstante la humildad reinante, "era la residencia de un ser civilizado", en el interior de la cual había libros por todas

rado" cincuenta mil unidades (la cifra es precisa) en bolsas y estuches, de ahí la imagen de fortuna, de abundancia.

31 El presidente de la república, Gabriel González Videla, durante su mandato (1946-1952) le había concedido como pensión dicha cantidad. Para tener una idea del costo de la vida, por ejemplo, una botella de aceite doméstico costaba un mil pesos.

partes y las paredes lucían cuadros, retratos y objetos decorativos propios de una artista. Como colofón a la entrevista, esta mujer, vegetariana, espiritista y en armonía con su entorno, declarará a Donoso: "La única espina que me atormenta, es mi deseo, es la publicación de los libros de mi marido. Sería una tragedia que el mundo no llegara a conocer el pensamiento y la sensibilidad de un hombre tan grande como Francisco Contreras". La advertencia al mundo es clara: a riesgo de un desenlace funesto, absténgase de insultar ese privilegio no publicando la parte de la obra aún inédita. Junto a su extraordinaria colección de ágatas, esas piedras protectoras, Andrée conservó hasta su último suspiro (fallece a los noventa y tres años de edad, en 1987) ese otro gran tesoro, su razón de vivir: el baúl conteniendo las obras inéditas del hombre que había sabido hacerla feliz.

Para cerrar el presente apartado, llama la atención cómo Andrée insistirá en definir su precaria vivienda como un "oasis", a pesar de que la palabra se asocia con el líquido vital del cual carece. Quizás debamos entenderlo en el mismo sentido figurativo del "pueblo maravilloso", como un lugar símbolo de belleza inesperada y salvadora, puerta de acceso al desierto, la tierra donde peregrinos, ermitas y migrantes poseedores de fina espiritualidad como ella se interrogan sobre el infinito y el absoluto. Este buscado silencio será interrumpido, de vez en cuando, por la visita de su amiga íntima Mercedes García-Huidobro, quien comparte la misma pasión por las ágatas, en compañía de su esposo, el poeta Diego Dublé Urrutia (1877-1967), el amigo de infancia de Francisco Contreras, quien durante sus visitas gustaba de tocar el viejo y desacordado piano del que Andrée jamás se había desprendido.[32]

Como hemos podido ver en los tres apartados que integran el cuerpo principal de este capítulo, entre continuidades y discontinuidades, la dinámica de la pareja analizada se desarrolla en dos grandes momen-

32 Esta fase de la vida de Andrée inspiró a Pamela Varela a filmar en Quirihue la cinta *El viaje de Ana* (2004), con Astrid Adverbe en el papel de Ana, en coproducción franco-chilena.

tos: el primero, su vida en pareja, al que pone fin el deceso de Francisco Contreras, y el segundo, la trayectoria de Andrée en Chile, movida por su deseo de ver publicadas las obras de su esposo. Así, en la escena parisiense, durante los años que podríamos llamar "los años más públicos", la posición de intermediaria de Andrée es ambigua; su imagen pública es en función de su esposo, el poeta renombrado, director de la influyente sección Les lettres hispano-américaines de *Mercure de France*. Comparte la vida profesional de su marido como musa, secretaria, traductora, consejera, bibliotecaria, enciclopedia de literatura francesa, edecán en los medios intelectuales franceses e, incluso, como enfermera; sin embargo, es en tanto que esposa que ha sido retenida y juzgada por la historia. Su caso no es una excepción, comparte el destino de la gran mayoría de las mujeres de su medio y de su época. No es tanto leyendo, sino releyendo documentos y producciones historiográficas, como es posible apercibir que Francisco Contreras, a partir de 1913, ha podido convertirse en el autor literario que hoy conocemos, gracias a la discreta colaboración de Andrée.

Al cruzar el Atlántico sin boleto de retorno, Andrée acepta su nueva situación de viuda del poeta. En esa calidad, se ocupa de la conservación e intenta infructuosamente la publicación de la obra de su esposo. Nunca contrae segundas nupcias (llega Chile a los cuarenta años de edad), pues como Anna Snitkina luego de la muerte de Dostoievski, ¿con quién podría casarse después de Francisco Contreras? Desde El Turco, donde podemos imaginarla como una dentista gigante inclinada sobre la hoja de papel en la mesa de trabajo de su casa, seguirá contribuyendo de manera activa a modelar la imagen pública de Francisco para la posteridad, al convertirse en escritora de sus memorias, que se quieren una biografía de su marido; son, al mismo tiempo, su pintura en la que nos permite ver –como en un juego de contrarios– los contornos complejos de la pareja unida por el amor, el trabajo y la muerte. En ese su legado, Andrée describe numerosas escenas de la vida literaria parisiense vividas al lado de su alma gemela, así como elabora sagaces retratos

de artistas, poetas, escritores, pintores o tipos pintorescos, algunos de ellos hombres y mujeres hispanoamericanos y europeos. Rico testimonio para valorar la obra y el pensamiento del gran poeta chileno, así como la suya propia, con nuestros parámetros. Ese trabajo memorístico ofrece igualmente una cabalgata de impresiones, representación veraz y puntual de las personas y sus circunstancias. Hace de la disgregación un arte, al igual que cultiva el arte de ser amada. Al morir, sus restos permanecen en el cementerio de la tierra natal de su esposo, así como los restos de su esposo permanecen en el cementerio del lugar de nacimiento de ella.

Recientemente, Nicolas Platon, el entonces presidente del Centro Cultural Ribéracois de la Ville de Ribérac, en una ceremonia de homenaje a Marie-Rose Faure, patentó el reconocimiento de la comunidad a las tres mujeres que han marcado Ribérac: Marie Louise Mandin (la hermana de Andrée), pionera de la resistencia; Andrée Contreras, esposa del poeta y ensayista Francisco Contreras; y Marie-Rose Faure.[33]

33 Alain Bernard, "Ribérac honore Aristides de Sousa Mendes", *Sudouest,* 21 de noviembre de 2010. Recuperado de www.sudouest.fr/2010/11/21/riberac-honore-sonheros-inconnu-245064-2007.php. 08/01/2018

IV. GONZALO ZALDUMBIDE FRENTE A DIOS: ENTRE NIETZSCHE, D'ANNUNZIO Y BARBUSSE

En el contexto cultural y político de fines de siglo XIX y comienzos del XX, en el presente capítulo se examina el itinerario intelectual del joven ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide, desde sus primeros estudios en Quito, pasando por su estancia de seis años en París hasta su retorno al país, en 1910. Interesa aquí resaltar la espiritualidad en sus opciones de modelos y en sus escritos, identificar tales principios profundos o auténticos. Entendemos por espiritualidad la capacidad del individuo a interrogarse sobre el sentido de la existencia. Intentaremos demostrar que esta importante primera etapa de su vida formativa estuvo inspirada, si no determinada, por una búsqueda espiritual y por una posición particular en relación con Dios. Con ese propósito, mediante el análisis de obras y contextos, pondremos en evidencia diferentes niveles de presencia de lo religioso en sus textos. Asimismo, arrojaremos luz sobre los caminos explícitos de acceso a la espiritualidad, pero también a los ocultamientos y a los silencios, caminos en los cuales puede concordar con tradiciones o doctrinas, pero también puede objetarlas o bien combinarlas. Estamos conscientes de los riesgos de simplificación que esta manera de abordar el tema implica, incluso de error. Nuestra preocupación principal consiste en permanecer fiel a los propósitos del autor. Si logramos señalar pistas para futuras preguntas e indagaciones, nos daremos por satisfechos.

Gonzalo Zaldumbide Gómez de la Torre (Quito, 1882) fue hijo del poeta romántico de apellidos vascos Julio Zaldumbide y Gangotena, amigo de Juan Montalvo –ambos opositores al gobierno de Gabriel García Moreno–, miembro de la Real Academia Española de la que por entonces pasó a formar parte la recién fundada Academia Ecuatoriana de la Lengua (1875). Huérfano de padre a los cinco años, su madre Rosario

Gómez de la Torre y Nájera decide dejar la hacienda paterna *Pimán,* en las proximidades de Ibarra, por Quito, donde Gonzalo estudió para bachiller en Humanidades clásicas en el Colegio San Gabriel y prosiguió sus estudios en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central de Quito, ambas jesuitas. Sus tempranas inquietudes lo llevaron a colaborar en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* de la Universidad Central, en cuyo primer número (1903) publicó su poema "Anarquista", seguido de una elegía a la muerte de su amigo Rafael Rúales entonces presidente de la Sociedad Jurídico-Literaria, además de un ensayo sobre la soberanía nacional y una "Carta crítica",[1] en la que reseñó críticamente *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez,[2] celebrada como la primera novela moderna del Ecuador. También tradujo a Leconte de Lisle, quizás bajo el influjo de los textos de Rubén Darío, quien en *Los raros* considera primero a este autor, por delante, incluso, de Verlaine. Seleccionado para leer el discurso de graduación, comentó el *Ariel* de Enrique Rodó, que le valió ser premiado con una beca por seis años para completar su formación en París, otorgada por el presidente de la república del Ecuador, el general Leónidas Plaza Gutiérrez de Caviedes (1865-1932) durante su primer periodo (1901-1905).[3]

El contexto histórico estuvo marcado por una larga y violenta guerra civil que terminó cuando Eloy Alfaro derrocó al presidente interino Vicente Lucio Salazar y se proclamó jefe supremo, en Guayaquil, en 1895, acontecimiento que inició la Revolución Liberal (hasta 1925), la cual enmarca una parte importante del itinerario intelectual de Zaldumbide. Eloy Alfaro será presidente de la república del Ecuador en dos ocasiones (1897-1901 y 1906-1911), durante las cuales el país experimentó trans-

1 Gonzalo Zaldumbide, "Carta crítica", edición facsimilar de la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria,* 27-28 (3), Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1904.

2 Escritor, pintor y político, Luis A. Martínez fungía como Ministro de Educación Pública en el gobierno de Leónidas Plaza, cuando Zaldumbide zarpó becado rumbo a la Ciudad Luz.

3 *De Ariel.* Discurso pronunciado por Gonzalo Zaldumbide en la distribución de premios de la Universidad Central del Ecuador, verificado al fin de año escolar de 1902-1903, Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1903, 95 p.

formaciones sustanciales en el plano cultural, económico y político. Bajo su gobierno, el Estado se hará cargo de la educación, hasta entonces en manos de la Iglesia, impulsará el proyecto de creación de una identidad nacional mestiza, así como otras acciones liberales radicales que se cristalizaron en la Constitución de 1906. El sociólogo de las religiones, Jean-Pierre Bastian, explicaba que no se encontró "un camino hacia una reforma religiosa que hubiera facilitado el acceso a un pluralismo religioso y cultural. El anticlericalismo fue la expresión de ese destino trágico del liberalismo".[4]

En contraste con otros países latinoamericanos, el modernismo en Ecuador se manifestó tardíamente. Si bien Max Henríquez Ureña (Henríquez Ureña, 1949) afirma que el modernismo comienza con la *Revista de Guayaquil* (1895-1898) y, en Quito, con *La Revista Ecuatoriana* (1898), en cuyas columnas se reproducían textos de Asunción Silva, Rubén Darío, Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón, entre otros.[5] Existe consenso en que la plenitud de la nueva literatura inicia con Arturo Borja (1892-1912) y se cierra con Medardo Ángel Silva (1898-1919),[6] quienes junto con Ernesto Noboa Caamaño (1889-1927) y Humberto Fierro (1890-1929), forman parte de la llamada Generación decapitada, por haber muerto todos en edad temprana (entre veinte y treinta y nueve años).[7] Para entonces,

---

4 Jean-Pierre Bastian, *La mutación religiosa de América Latina. Para una sociología del cambio social en la modernidad periférica,* México: FCE, 1997, p. 36.

5 También habría que incluir entre estas primeras incursiones modernistas literarias la novela epistolar *Abelardo* (1895), de Eudófilo Álvarez (1876-1940), inspirado por los románticos –particularmente Goethe– y Juan Montalvo, en la que narra la historia de un ecuatoriano en Meudon, en el sudoeste de París, donde el autor residió largos años. Véase: Jeimy García Sánchez, "El retrato modernista ecuatoriano: simbolismo, mujer y exotismo en *Abelardo* (1985), de Eudófilo Álvarez", *Kipus. Revista Andina de Letras,* 29, 2011.

6 Poeta, cronista, músico y periodista, Medardo Ángel Silva, sin duda el mayor representante de la poesía modernista en el Ecuador, publicó un artículo elogioso sobre Gonzalo Zaldumbide, "Gonzalo Zaldumbide", *El Telégrafo,* del cual era redactor literario, el 27 de marzo de 1919. Por su parte, Gonzalo Zaldumbide presentó, prologó y editó la primera antología de su obra poética, en 1926.

7 Sobre este tema, véase el trabajo riguroso y bien documentado de Antonella Calarota, El Modernismo en Ecuador y la "generación decapitada", tesis doctoral (2015), UNED, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de

Rubén Darío había fallecido (1916). Sobre ese conjunto de jóvenes atormentados –quienes en realidad nunca se representaron ellos mismos como grupo guiado por estilos o por principios comunes– Zaldumbide escribió:

> Agitábalos líricamente un caos de aspiraciones estético-voluptuosas. Mas un anhelo brotaba de ellos como fuente inexhausta: ¡salir del cerco de montañas, salir de ese rincón del mundo al mundo del arte, de la pasión y de la aventura literaria! […] La literatura más exclusiva, la modernísima poesía, la sombría magia de la morfina, era para ellos modo de expatriarse, de perder contacto con los demás y con la realidad, de segregarse del medio tenido por irremisiblemente inferior y bárbaro, y de barbarie sin prestigio alguno, pues ya inventariada o inventada por literaturas civilizadas érales más de su agrado que las obras maestras de la cultura clásica, por lo demás ignoradas o preferidas con juvenil desenfado.[8]

Como muchos jóvenes de su generación, Zaldumbide se nutrió de diversas ideas y de movimientos heterogéneos en esta primera etapa de su formación: Enrique Rodó, Juan Montalvo, José Martí y Rubén Darío, además de Victor Hugo, Goethe, Whitman, Edgar Allan Poe, Verlaine y otros románticos, parnasianos, simbolistas y decadentistas. La marca de su pensamiento llevará el sello de estos dos primeros mencionados. Del uruguayo, a quien, sin embargo, critica su falta de originalidad, retomó el aprecio por la cultura latinoamericana, su creencia en ideales y desinterés por lo material, desdén por el utilitarismo del modelo estadounidense de sociedad y simpatía por la integración de los países del subcontinente. Como otros jóvenes de su generación, Zaldumbide estuvo ligado intelectual y sentimentalmente a Europa, sobre todo a Francia; padeció

Filología. Accesible en línea: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Acalarota/CALAROTA_ANTONELLA_Tesis.pdf

8 "Cardiograma de una generación", prólogo a la selección de poemas de Medardo Ángel Silva, *Poesías escogidas,* publicada con apoyo de Ventura García Calderón en la editorial Excélsior de París, en 1926.

sin remedio de "parisitis" (Rubén Darío), y conoció París –el mítico "cerebro del mundo" (Victor Hugo)– antes de visitarlo. Consciente de su galomanía compartida y de la presencia cultural hegemónica de Francia en Latinoamérica, afirmó: "Hemos sido y somos la mayor colonia francesa en el ámbito espiritual".[9]

Su presencia en París se enmarca aproximadamente entre la publicación de las dos obras eje de la poesía moderna de expresión castellana, *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Lunario sentimental* (1909). Vivirá en el corazón del Barrio Latino, en un alojamiento del Boulevard Saint-Michel, uno de los lugares que configuraban la leyenda de la Ciudad Luz. Es posible que haya tenido contacto con Rubén Darío y con Francisco Contreras, quienes habitaban a escasos cuarenta minutos de distancia. La capital de Francia de giro de siglo era un espacio multinacional que albergaba en su seno una creciente comunidad hispanoamericana selecta, cuyos integrantes provenían de diferentes países y habían adoptado el modernismo. Según Octavio Paz, "el modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico, y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera".[10] En este contexto, es probable que Zaldumbide conociera a los ecuatorianos que allí residían, Miguel Ángel Corral (1833-1883) y Víctor Manuel Rendón (1859-1940). El primero de ellos, poeta y diplomático, obtendrá el premio principal en el Concurso Hispano Americano de Novelas, convocado en la *Mundial Magazine,* por su novela costumbrista *Las cosechas,* cuyo jurado estuvo integrado por Rubén Darío, Amado Nervo, Ricardo León, Ernest Martinenche y Enrique Gómez Carrillo, en París, en 1914. Por su parte, Víctor Rendón, poeta, si no modernista, médico por la Universidad de París, hijo del escritor Manuel Eusebio Rendón y de la artista Delfina Pérez Antepara, publicó, en francés, en París, su novela *Lorenzo Cilda* (1906), que años más tarde le

9 Gonzalo Zaldumbide, "La nouvelle France et les anciennes colonies espagnoles", *Revue d'Amérique Latine,* p. 97.

10 Octavio Paz, *Cuadrivio,* p. 13.

valió la Medalla de Oro de la Academia Francesa, distinción que igualmente recibirá Francisco García Ventura (1948).

Por las actividades propias de su oficio de representante del Ecuador, a partir de la segunda mitad de 1914, Zaldumbide se desenvolverá en una amplia red de amistades. Asimismo, por afinidades, interactuará de manera activa con numerosos escritores radicados temporal o definitivamente en París, con quienes compartirá una forma de capital común, con secuencias relacionales de duración variable: Rufino Blanco Fombona, Enrique Gómez Carrillo, Hugo David Barbagelata, Manuel Ugarte, Alcides Arguedas, Max Daireaux, Alfonso Reyes, Francisco y Ventura García, etc. Entre todos ellos, Zaldumbide tejerá estrechas relaciones de amistad con Alfonso Reyes (1889-1959), Foulché-Delbosc y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón (1886-1959). Alfonso Reyes llegó a París como secretario de la Legación de México en agosto de 1913, cargo que ocupará por catorce meses, luego entre 1924 y 1927, mientras que Zaldumbide terminó su estancia como becario en 1910, pero volvió a la Ciudad Luz en agosto de 1914 (hasta 1927, excepto 1923-1924), sorprendiéndolo el estallido de la primera conflagración mundial. El poeta embajador mexicano lo consideraba un "espíritu de vasta cultura, escritor innato, pensador fino, poeta de gran sensibilidad y crítico imparcial" (Patout, 1978: 267). Como se sabe, gracias a Patout, Reyes "era un lector asiduo de sus libros, le consagraba de lejos una admiración vieja y una suerte de amistad tácita" *(idem).* Patout nos dice también que

> Entre los latinoamericanos que Reyes conoció en París, uno de sus mejores amigos fue Gonzalo Zaldumbide, gran representante de la elite americana. Naturalmente, Gonzalo Zaldumbide era una figura eminente de esta colonia americana y fue, tal vez, el amigo predilecto de Alfonso Reyes. Por esta razón, reservé a Gonzalo Zaldumbide numerosas páginas de mi estudio, creo que son las primeras líneas consagradas por la crítica francesa a esta gran personalidad de las letras ecuatorianas y a su obra de escritor y de diplomático en Francia (Patout, 1978: 263).

La casa de Zaldumbide fue donde Alfonso Reyes presentó en primicia su poema dramático *Ifigenia cruel*. Esta presentación será descrita por José Vasconcelos quien estuvo allí.[11] Por otra parte, tuvo una gran amistad con Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929), hispanista francés de gran presencia entre los hispanizantes de París, fundador de la Biblioteca hispánica (1897) y fundador y director de la *Revue Hispanique* (creada en 1894), en la cual Zaldumbide colaboró y publicó su estudio crítico *José Enrique Rodó* (1918, t. XLIII). A su vez, Alfonso Reyes había trabajado muy de cerca con Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional de Madrid, entre 1913-1919.[12] Con Francisco García Calderón (1886-1959) lo unían innumerables lazos, debido a que eran agentes diplomáticos de sus respectivos países, colaboradores de la *Revue Hispanique* y del Comité Franco Americano de París y, por un momento, su cercanía con Charles Maurras, ideólogo de la Acción Francesa (L'Action Française), católica y nacionalista.[13] Francisco García Calderón dedicó su poemario y prosas poéticas *Cantinelas* (1920) a Zaldumbide, así como escribió la introducción a la reedición de las obras completas de Juan Montalvo, coordinadas por el mismo Zaldumbide.[14] Asimismo, con motivo del reciente fallecimiento de su amigo Ventura García Calderón, el ecuatoriano declaró: "Buena parte de mi vida en París está ligada a la amistad que él me dispensaba, a los estímulos que me prodigaba y que yo dejaba perderse en mis dudas, en mi desconfianza de mí mismo. Era un ani-

---

11 José Vasconcelos, "El París de la victoria", El desastre, tercera parte de *Ulises criollo*.

12 Las relaciones interpersonales y los intercambios entre estos actores en el campo literario se ejercían mediante comunidades o redes de escritores colaborando para mantener una actividad cultural, en el seno de las cuales los involucrados desarrollaban fidelidades y compromisos recíprocos. Dos revistas fueron el eje y el núcleo aglutinador, la ya mencionada *Revue Hispanique* y la *Revue de l'Amérique Latine,* dirigida por el escritor e hispanista Ernest Martinenche ("Ernesto Martínez", como solía llamarlo Alfonso Reyes) (1869-1939).

13 José Carlos Mariátegui publicó una serie de artículos en la revista *Variedades,* entre 1925-1928. Sobre las ideologías de la extrema derecha: L'Action Française, Charles Maurras, Léon Daudet, entre otros.

14 Ventura García Calderón, *Semblanzas de América,* Madrid: Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1920, pp. 201-206.

mador de voluntades. Su compañía me era solaz buscado de preferencia en cualquier estado de ánimo".[15]

Luego de su primer año de estancia en París, lugar de observación y de prestigio cultural, Zaldumbide decidió emprender un viaje educativo de movilidad geográfica, a través de Alemania, España, Italia y Suiza. Los primeros destinos fueron Frankfurt, para visitar la casa natal de Goethe ("el gemelo de Nietzsche", según Rubén Darío), y Sils-María del Alto Engadina, Suiza, para sumarse a los cada vez más numerosos devotos que visitaban la casa en la que durante varios veranos consecutivos por temporadas de tres o cuatro meses vivió y en la que concibió o escribió sus libros más importantes Friedrich Nietzsche, a cinco años de su fallecimiento. Si bien el filósofo alemán había comenzado a ser leído y comentado en el mundo hispano en la última década del siglo XIX, es probable que el interés del joven ecuatoriano por su concepción estética se derive de la lectura del artículo de Rubén Darío sobre Nietzsche, publicado en *La Nación* de Buenos Aires (2 de abril de 1894),[16] y/o en el libro piedra angular y punto de inflexión de la cultura del continente, *Ariel* de Rodó. Prisma mediante el cual vislumbró la importancia de la estrategia de la construcción de paradigmas en la obra nietzscheana, como lo es la crítica radical de la modernidad, en tanto que alternativa a una modernidad propia desde América Latina. Los conceptos inéditos e innovadores de un arquetipo de esa naturaleza no podían ser ignorados en la reflexión en torno a la cuestión de la cultura en las sociedades latinoamericanas en proceso de secularización, hasta entonces bajo la hegemonía del positivismo y del utilitarismo.

Si bien en *Ariel* el nombre de Nietzsche es evocado solo en tres ocasiones, su presencia subyace a lo largo de la obra. La valoración de la antigüedad griega y el tema del héroe (como variante del genio) en tanto que guías en la civilización (como Zaratustra, Ariel figura alada), así como

15 Gonzalo Zaldumbide, "Ventura García Calderón ha muerto", *Páginas de Gonzalo Zaldumbide*.

16 Originalmente este artículo estuvo destinado a ser integrado en el libro *Los raros*.

el paradigma latino del "Sur", criterio que opone categorías mentales, son algunas de las vertientes del pensamiento nietzscheano que resuenan en la prédica de Próspero. No obstante, Zaratustra se presenta como un Anticristo, su misión es anunciar a los hombres el advenimiento del "superhombre" y liberarlo de preceptos divinos, fatuos e ilusorios; en cambio, para Rodó, en su concepción cristiana de la vida, el superhombre es presentado como el más egoísta de todos los hombres.

Por *Ariel* de Rodó, Zaldumbide estaba consciente de los peligros del materialismo exacerbado y del industrialismo masificador que pesan sobre los valores de la alta cultura, con la cual el ecuatoriano nunca ocultó su empatía. En la dialéctica del filósofo alemán, la cultura es considerada como un elemento central de la vida humana, puesto que –afirmaba– una cultura vigorosa y sana engendraría individuos distinguidos y creativos. No obstante, el uruguayo acepta el cristianismo y difunde su mensaje, mientras que Nietzsche proclama que Dios ha muerto y que los ideales del cristianismo son elementos falsos y manipuladores; afirma la necesidad de permanecer fieles al sentido de la tierra y no prestar fe a los que hablan de esperanzas ultraterrenales, así como que el verdadero símbolo de la decadencia es la racionalidad. En suma, los vasos comunicantes entre la obra rodoniana con la del filósofo del martillo no se circunscriben únicamente a la antipatía por el superhombre en voz de Próspero, sino que –así como observa Ottmar Ette– además existe un "diálogo lúdico" con Nietzsche, y los contactos son "tan numerosos como ambivalentes".[17]

En la pureza de los aires de la cima y en el rigor de las montañas que tanto habían deslumbrado al autor de Zaratustra, Zaldumbide escribió misivas exaltadas en las que declara su fascinación por la figura

---

17 Ottmar Ette, "Así habló Próspero. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 528, 1994, pp. 49-62.

Véanse también: Carlos Rojas Osorio, *Latinoamérica: cien años de filosofía,* San Juan, Isla Negra Editores, 2002; Gonzalo Sobejano, "Reflejos de Nietzsche en el mundo hispánico", *Revista de Occidente,* núm. 42, pp. 286-372; Thomas Ward, "Los posibles caminos de Nietzsche en el Modernismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 2(2) (jul-dic): 489-515, 2002; David Cortez, "El Dionisios de Nietzsche en América Latina (1900-1925)", *Areté,* 30(1): 71-99, 2018.

del genealogista de las religiones y filósofo de la cultura: "Ninguna lectura excita la imaginación y provoca el espíritu de crítica al igual que la suya".[18] También confiesa que antes de venir a Europa había leído ya "algo" de Nietzsche, *El origen de la tragedia*.[19] A su regreso a París se precipitará a las librerías para adquirir las obras completas. Si tenemos en cuenta las primeras recepciones de Nietzsche en las revistas latinoamericanas[20] y establecemos un paralelo con las francesas[21] –dado que Francia fue la puerta de entrada de las ideas del filósofo en el subcontinente–, podemos confirmar el interés temprano de Zaldumbide por el pensamiento del destructor de los valores occidentales, una influencia capital. De la lectura de la transmutación de todos los valores, de la voluntad de poder y de los discursos de Zaratustra, el joven ecuatoriano (veintiún años) no saldrá indemne. Si los valores son condiciones de vida y aquellos que él conocía se derrumbaban, debía buscar otra cosa qué poner en su lugar.

---

18 Carta del 15 de septiembre de 1905, en Humberto Toscano (sel.), *Páginas de Gonzalo Zaldumbide,* vol. I.

19 La primera traducción de *El origen de la tragedia o helenismo y pesimismo,* por Pedro González Blanco, fue publicada en Madrid-Valencia, editorial Sempere, en 1906. Probablemente, Zaldumbide tuvo en sus manos la traducción francesa de *Origine de la Tragédie,* trad. de Jean Marnold y Jacques Morland, París, Société du Mercure de France, 1901.

20 En México, Pedro Henríquez Ureña –antes de su arribo a México– publicó "La influencia de Nietzsche", *Savia Moderna,* en julio de 1903, pp. 300-303. Por su parte, Antonio Caso leyó en la Sociedad de Conferencias, "La significación y la influencia de Nietzsche en el pensamiento moderno", en julio de 1907, luego publicado bajo el título de "Nietzsche, su espíritu y su obra", en la *Revista Moderna de México,* en agosto de 1907, pp. 249-358. Sabemos también que Alfonso Reyes leyó *El origen de la tragedia,* en 1908.

21 Uno de los primeros escritores en interesarse y comentar las obras de Nietzsche fue Remy de Gourmont, "el Nietzsche francés", quien desde 1894 escribió (también bajo el seudónimo de Robert de Bury) numerosos artículos para *Mercure de France* (véase: John McCormick, "The Concept of Decadence: Remy de Gourmont, Nietzsche and Some Others", Antoine Régis (éd.), *Carrefour de Cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner,* Tübingen, 1933, pp. 17-22).

Las primeras traducciones de Nietzsche, a cargo de Henri Albert, colaborador de la crónica Lettres allemandes en *Mercure de France,* serán publicadas por la Societé de Mercure de France, a partir de 1898; las primeras: *Ainsi parlait Zarathoustra* y *Pardelà le Bien et le Mal.* Por su parte, Rubén Darío recomendaba a sus lectores la lectura del "Friedrich Nietzsche", de Henri Albert R. (R. Darío, "Los raros. Filósofos 'finiseculares'. Nietzsche - Multatuli", *La Nación,* 2 de abril de 1894, p. 1).

Motivado por estas inquietudes de signo espiritual, no es fortuito que Zaldumbide experimente la necesidad de reorientar su búsqueda en las obras de Henri Barbusse y de Gabriele D'Annunzio. Del escritor francés traducirá el poemario *Pleureuses* y analizará las novelas *Les Suppliants* y *L'Enfer,* centradas en lo absurdo e inútil de los principios religiosos en la vida sentimental y moral, en la primera de ellas, y en el enigma del destino humano o cómo pensar al hombre a partir de él mismo, en la segunda; ambas tienen en común la manifestación de una voluntad de secularizar los principios fundadores del cristianismo. Del poeta y dramaturgo italiano, ese "Nietzsche sensual" (Zaldumbide), una de las figuras más peculiares entre los intelectuales europeos y decadentistas italianos, el ecuatoriano glosará su obra completa. Como lo demuestra el historiador de la cultura Attilio Mazza, aun si es difícil definir su religiosidad, D'Annunzio tuvo una fuerte sensibilidad religiosa.[22] También sabemos, gracias a Camillo Antona Traversi, biógrafo del vate, en su *Vita di Gabriele D'Annunzio,* que en los últimos años de su vida el poeta tuvo la intención de ingresar en una orden religiosa, y se habló claramente de conversión. En el marco de la crisis espiritual y estética finisecular ("el desencanto del mundo", como lo definirá posteriormente Max Weber) y en sintonía con todos los decadentistas, el divo deseaba construir sobre las ruinas del viejo mundo desacralizado una sociedad portadora de nuevos valores, de una nueva religión fincada en el arte. Cuando Rubén Darío tenía aún una mirada crítica positiva de los decadentistas, había escrito: "jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en estos tiempos que han aparecido mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido llamados Decadentes".[23] Por su parte, Pedro Emilio Coll sostenía que el decadentismo "contribuye a la evolución hacia el 'americanismo': se halla lo autóctono

22 Attilio Mazza, *La religione di D'Annunzio,* Ianieri Editore, Napoli, 2015.

23 Rubén Darío, "Gabriele D'Annunzio. El poeta", *Revista de América,* 2-3: 261 (octubre), 1894.

a través de lo cosmopolita".[24] En este emprendimiento, Zaldumbide trabajará simultáneamente en la redacción y publicará *En elogio de Henri Barbusse* y *La evolución de Gabriel D'Annunzio,* en el mismo año (1909).

Debido a la vastedad temática y a la densidad de las ideas expuestas en el volumen de trescientas sesenta páginas de *La evolución de Gabriel D'Annunzio,* nos limitaremos a resaltar ciertos pasajes o referencias, manifiestas u ocultas, en conexión con el sentido de la existencia que el libro pone en evidencia sin por ello hacer su eje mayor. La evolución –explica de entrada Zaldumbide, justificando el título de su libro– es en referencia a la "curva airosa" de pensamiento, a esa línea que se aparta de la dirección recta sin formar ángulos, en ascendente y paulatina continuidad. Más que la idea de un desarrollo progresivo resultado de causas secundarias o de leyes, en la concepción de evolución spenceriana y darwiniana aún en boga, el término aquí hace pensar en los nuevos ideales modernos latinoamericanos ligados a una de las principales hipótesis filosóficas de Nietzsche, la voluntad de poder, una lógica de crecimiento, de expansión y de apropiación que caracteriza la vida en todas sus formas y en todos los aspectos. Con todo, el libro, estructurado en diez apartados, analiza con rigor y sin concesiones una por una las más de treinta obras del autor, desde *Primo Vere* hasta *La Nave* (1908). Por las numerosas citas en la lengua original, se puede colegir que Zaldumbide consultó directamente o se apoyó en las ediciones italianas,[25] y para las numerosas referencias relacionadas con Nietzsche, de las que la obra está sembrada, es posible que haya consultado la misma fuente que D'Annunzio.[26] Explica que su intención no podría consistir en ela-

---

24 "Decadentismo y americanismo", *El Castillo de Elsinor,* Tip. Herrera Irigoyen & ca., Caracas, 1901.

25 Georges Hérelle, crítico y biógrafo de D'Annunzio, había traducido al francés *Piacere* (1889), *L'Innocente (L'Intrus,* 1893), *Giovanni Episcopo* (1895), *La città morta* (1896) y *La figlia di Iorio* (1905). Una antología de sus primeros poemarios *(Poésies)* será publicada en París, bajo el sello de Calmann-Lévy, en 1912.

26 Se sabe por Ettore Paratore que D'Annunzio leyó textos de Nietzsche en el libro de Paul Lauterbach y Adolphe Wagnon, *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages* [extractos y selección de aforismos traducidos al francés, en más

borar un elogio a la vida y a la obra de D'Annunzio, porque él mismo había bloqueado esa posibilidad a otros: "la ha magnificado en *Il fuoco* (manifiesto explícito de la poética del superhombre dannunziano) y la ha sublimado su espíritu en la *Laus*" *(Laus vitæ,* pp. 361-362), extenso poema autobiográfico.

Luego de una breve advertencia al lector de que el viaje por iniciar "es largo y el guía poco ameno", Zaldumbide pasa revista sin más preámbulos al primer periodo creativo del poeta, que se abre con el primer poemario *Primo Vera* (1879, a los dieciséis años), caracterizado por una polémica anticlerical que heredó de Giosuè Carducci (a quien el libro está dedicado) en *Odi barbare* y de Olindo Guerrini (o Lorenzo Stecchetti), en *Ode Alcaica*. En sus trabajos posteriores *(Canto Novo, Alcyone e Il piacere),* la religión católica será interpretada como fanatismo y superstición. Según Zaldumbide, en *Canto Novo* (1882) "Se oyen también acentos que anticipan los que, años más tarde, serán oídos como simples ecos del canto dionisiaco de Zaratustra" (p. 23). Estos acentos resonarán con mayor fuerza en *Canto a la giogia,* incorporado a la segunda edición del conjunto de poemas de 1896, en el que se evidencia la lectura del poeta de *Así hablaba Zaratustra* (1885), presentando al superhombre, un hombre animado del espíritu dionisiaco.

En otro apartado, "El ciclo de la sensualidad" (IV), el ecuatoriano escruta la trilogía *Il trionfo della Morte: Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892) e *Il Romanzi della Rosa* (1894), en las que subyace asimismo la visión del mundo y del hombre de Nietzsche, en especial la voluntad de poder en el campo de la creación artística. Zaldumbide reprocha al poeta no salir nunca de las apariencias, su "reino encantado", configurado por el mundo y la representación de la sensibilidad en el pensamiento de pocos hombres superiores. En estas obras –observa– la influencia del filósofo alemán sirve para desplegar su temperamento, así como "más secretamente

---

de treinta volúmenes], París, 1893; Ettore Parattore, "D'Annunzio e Wagner", *Quaderni del Vittoriale,* 34-35: 67-82, 1982.

la reclamaban sus naturales simpatías", influencia que "no hacía sino sublimar en arduas síntesis sus concepciones dispersas, ya suficientemente exteriorizadas así en las líricas como en las novelas, pero aún no sistematizadas" (p. 120). Agrega que sus personajes no logran elevarse a la imposibilidad metafísica de la unión, como sí ocurre en el caso de los amantes en *El Infierno*, de Barbusse, quienes llegan a "una más alta desolación", en contraste con el amante dannunziano (Andrea Sperelli) en *Piacere,* irremediablemente obstinado en "perseguir la quimera de la posesión y buscar el amor en lo Absoluto" (p. 94). Por lo consiguiente, considera que el héroe por excelencia dannunziano no puede pretender ser un superhombre (p. 126), y critica el hecho de que D'Annunzio "contempla la historia como asiste a un espectáculo", puesto que en su "estetismo neroniano" solo está al acecho y selecciona alteraciones impetuosas (p. 127).

Al escudriñar sus obras de teatro, el joven ecuatoriano se muestra menos complaciente que en los apartados precedentes. En general, considera que ninguna de ellas logra "la nobleza estética de Nietzsche", y que su arte poético se convierte allí en simple sensualismo estético. A pesar de su intento exitoso por recrear un proyecto estético innovador (ligado a una práctica escénica, añadiríamos nosotros), en el que introduce el teatro *en plein air* (o *teatro fuori dal teatro),* el teatro como rito y como fuente de materialización del teatro de poesía, entre otras aportaciones igualmente importantes y fuera de las prácticas tradicionales, considera que su obra peca de formalismo y de racionalismo, tanto como su poesía es estática, no dinámica, en comparación con Nietzsche, quien "asume la creación artística como afirmación de la vida en su totalidad". De manera más específica, en *La Città Morta* (1896), inspirada en *El nacimiento de la tragedia,* a su parecer es "vaga y neutra", carente de vida y de emotividad, si no fuera por "la virtud animadora de su lirismo" (p. 220). Concluye apostillando que si el libro se termina, es "porque ha pasado de 500 páginas. Pero podría continuar indefinidamente: tan amorfo es y mal ligados están los episodios que la componen". Sin embargo, admite que, más que ningún otro, este libro contiene

admirables episodios, razón por la cual "uno admira su ingenio, mas no su drama" (p. 146 y 220).

En el décimo y último apartado, "Significado actual del espíritu dannunziano", el autor realiza una síntesis y un balance general de las obras examinadas. Al mismo tiempo que destaca sus virtudes de dramaturgo y de poeta, subraya que sus dramas carecen de movimiento pasional y de emoción (p. 363), que en sus poesías "no hay verso que exalte y que consuele", y que en sus novelas prepondera demasiado un solo personaje y este es "de los llamados vulgarmente 'sin corazón'" *(idem)*. A su parecer, el sensualismo estético de los personajes dannunzianos corre el riesgo de generar "tan solo una moral hedonista a base de un voluptuoso egoísmo individualista" (p. 344) y subraya que las escasas ideas y las reflexiones abstractas, que vislumbran una concepción global de la vida, provienen de Nietzsche: "O más bien provienen del fondo mismo de su propio temperamento. Si Nietzsche es antirracional, a pesar de haber sido un infatigable razonador, D'Annunzio es un antiintelectual […] despojado Nietzsche de preocupaciones intelectuales, conviértese en Gabriel D'Annunzio" (pp. 340-341 y 344). De manera general, considera que su obra es rica en belleza, pero pobre de espíritu, tanto más cuanto en su arte hay ausencia de elementos de humanidad (p. 363). En el proceso de construcción de su propia visión de la realidad, Zaldumbide encontrará mayores afinidades en la "sublime pobreza", propuesta y desarrollada por Barbusse, la pobreza espiritual a la cual la ausencia de Dios condena a la humanidad. Al final, cierra sus conclusiones con la siguiente reflexión:

> El lector sereno distinguirá. Con todo, aún este, a fuerza de respirar aquella atmósfera artificialmente cargada de tragedia y electrizada de relampagueante lirismo, a fuerza de sentir los nervios tendidos incesantemente por el frenesí del poeta acabará por pedir tregua y solaz, e irá en busca de quien le repose y refresque una página de Anatole France que le sabrá a delicias y aún preferirá los poetas menores: se hundirá con deleite en la gracia muelle de un libro de Gérard d'Houville, un poco lánguida pero

> tan tierna, o de cualquier otro poeta que sepa sonreír, enternecerse, ¿y por qué no, llorar?

De hecho, estas dos últimas líneas de cierre de conclusiones y cierre de libro constituyen un anuncio de lo que el mismo autor se dispone a hacer: hundirse con deleite en una novela tersa de Gérard d'Houville (seudónimo de Marie de Heredia, hija del poeta José María Heredia, ligada sentimentalmente a D'Annunzio), *El seductor*, que traducirá y publicará posteriormente.[27]

En esta narración, Marie de Heredia, a través de los recuerdos maternales pinta la infancia y la juventud de su padre José María Heredia, desde que a los ocho años abandonó Cuba para ir a educarse en Francia. Gran parte de la novela la escribió en Arcachon, en 1914. Cuando ella y su esposo Henri de Régnier y su hijo Pierre pasan juntos una breve temporada en esa famosa estación balnearia (del 5 al 27 de septiembre de 1913), Gabriel D'Annunzio reside en la villa Saint-Dominique, en el barrio de Moulleau. Pronto se entera él de su presencia y la corteja; relación que se prolongará, de manera discontinua, hasta mediados de 1914. En este episodio de su "exilio voluntario" en Francia, mientras Marie de Heredia corregía las pruebas de *El seductor*, D'Annunzio escribía *La contemplación de la muerte (La Contemplazione della morte),* obra anticristiana, en el sentido de la celebración del arte y de la belleza, y, posteriormente, redactó su famoso *Quarto,* cuatro magníficos sonetos, publicado en *Le Figaro,* en mayo de 1915, mediante el cual "el primer divo de las letras modernas", considerado como un poeta prodigio, exhortó a Italia neutra a pelear al lado de Francia, lo cual consiguió. Es el inicio de su compromiso político y militar.[28] En la presentación de la novela, Zal-

---

27 Gonzalo Zaldumbide, traducción y prólogo de *El seductor* de Gérard D'Houville, París: Excélsior, 1925; ilustraciones del pintor y periodista cubano Armando Maribona (1894-1964).

28 Extrait du *Bulletin de la Société Historique et Archéologique d'Arcachon et du pays de Buch,* núm. 119 du 1er trimestre 2004, disponible en línea: shaapb.fr/les-sejours-de-la-famille-heredia-a-arcachon

dumbide elogia al "féerico poeta que es Doña María de Heredia, lo embellece cuanto toca, entrelazando la verdad al sueño, la realidad a la ilusión. Simbolismo, polo de atracción que por entonces merecían la oscilante aspiración de los poetas a la belleza". Por el conjunto de su obra, Marie de Heredia fue la primera mujer en recibir el Prix de Littérature de l'Académie Française, en 1918.

El periodo que se extiende a caballo entre las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX fue para los modernistas "el periodo cosmopolita" durante el cual salen a buscar "fuera de casa" los elementos que les permitan descifrar en clave latinoamericana lo aprendido en el extranjero. Octavio Paz lo dice: significa el periodo de la búsqueda en el dominio extranjero de los elementos necesarios para descubrir el tesoro nacional (en *El arco y la lira).* Antes que él, José Martí consideraba que "conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas" (Martí, 1977: 133). Zaldumbide, quien pertenece a esta generación que experimenta la ruptura con los antiguos paradigmas, no se circunscribe a las expresiones literarias "a la moda"; su intuición lo lleva a sondear e internarse en el pensamiento de otros autores, como Henri Barbusse, cuando su voz era todavía inaudible. Su primer acercamiento fue mediante la traducción de *Pleureuses* (1895).[29] Ejercicio en el que el ecuatoriano tuvo el placer y la libertad de seleccionar el texto, sin que bajo presión de tiempos de entrega una editorial se lo asignara, haciendo así la ocasión de poseerlo en plenitud. Por empatía emocional o racional, o ambas a la vez, la decisión de traducir este poemario puede interpretarse como una relación con resonancia en sus preocupaciones personales, más que un simple traslado del francés al español. En Barbusse admirará al poeta y quedará seducido por su sentimiento trágico de la vida, "un sentimiento casi religioso de la vida", opuesto al

29 Rafael Cansinos-Assens, en la revista *Cervantes* (1919), da cuenta de esta traducción. Sin embargo, en el curso de nuestra búsqueda de información no hemos encontrado el texto. Véase: Rafael Cansinos-Assens, "Gonzalo Zaldumbide", *Poetas y prosistas del novecientos,* pp. 140-142.

racionalismo moderno, y por su fuerza de combatiente espiritual: "El autor pertenece a la serie de pensadores idealistas que niegan al mundo una realidad objetiva y cuyas cogitaciones son tal vez la parte más brillante y osada de la historia del pensamiento humano" *(En elogio de Henri Barbusse,* p. 27 y 43).

Henri Barbusse (1873-1935) estudió en el Colegio Rollin, donde tuvo como profesor de filosofía a Henri Bergson y como profesor de inglés a Stéphane Mallarmé. Periodista desde los dieciséis años, sus primeras influencias estaban en el aire del tiempo, el parnasianismo y el simbolismo. Sus primeros poemas fueron reagrupados y publicados bajo el título *Le mystère d'Adam* (1894), con el que ganó el concurso de poesía organizado por el suplemento literario *L'Écho de Paris* (1892) dirigido por Catulle Mendès, su futuro suegro, y su asesor literario Marcel Schwob,[30] quien lo introdujo en los medios literarios simbolistas. Stéphane Mallarmé, a quien Barbusse frecuentaba, y Maurice Barrès reciben con beneplácito la obra laureada. El producto de dos años de trabajo en la escritura de una poesía, más las piezas de juventud, conformarán la versión original de *Pleureuses,* de inspiración romántica, por hastío del materialismo. El poeta entrevé de una manera mística su vocación de sacerdote, en un mundo que él percibe como desesperado. A manera de ejemplo, en el primer poema, "Los Santos", describe las estatuas de los santos en una iglesia. Concentrado en la mirada de esas estatuas, el poeta se entrega a la meditación y se libra a la reflexión sobre la relación del hombre con la espiritualidad, sobre la relación –caracterizada por la desilusión– que los hombres sostienen con los santos. Para él los hombres son "iguales a los santos", pero su martirio es infructuosamente suplicar a Dios. No obstante, los santos tampoco escapan a la suerte de los hombres, porque la materialidad de esas estatuas los aleja de Dios.

30 Marcel Schwob dedicó su libro de cuentos *Mimes,* publicado en *Mercure de France* (1894): "Á Barbusse, son admirateur", entonces de veintiún años, acabando de recibir el premio.

En otro poema, "Las procesiones", aborda de manera similar la cuestión de la materialidad del culto cristiano. Esta vez un desfile religioso le sirve de pretexto para la meditación, el marco necesario para un cuestionamiento de orden espiritual. La marcha conjunta y ordenada se desarrolla frente al espectador que esquiva la materialidad del ceremonial e intenta restablecer el valor espiritual, para integrarlo a una espiritualidad más íntima. Paulatinamente, la procesión, a los ojos del poeta, se convierte en una comunión entre los hombres, no tanto un acercamiento a Dios. En la parte final del poema, se asiste al camino de retorno a la materialidad del ritual, transformada en una nueva relación de los hombres a la espiritualidad con tintes de secularización. En resumen, como observa Jérémy Camus, de quien estos datos han sido tomados,[31] Barbusse, formado en los valores del protestantismo, efectúa una reflexión religiosa profunda sobre la relación con el cristianismo. "La espiritualidad a la que aspira el poeta responde a una voluntad mística. No se trata solamente de establecer un vínculo directo con Dios sino de aprehender la esencia de la divinidad en el seno mismo del hombre" (pp. 4-5). Recién salido de la imprenta, Barbusse distribuyó ejemplares a José María Heredia, Emile Zola, Madame Rachilde y otros escritores de peso, entre los cuales Catulle Mendès elogia sin reservas la obra y es saludada por Mallarmé. A vuelta de siglo, Barbusse abandonará la poesía por la prosa.

La reedición de *Pleureuses* (1920) representó un vuelco o una evolución de perspectiva en la obra literaria del autor. En esta reimpresión modificó sustancialmente la estructura original de su poemario. La experiencia de las trincheras en la Primera Guerra Mundial marcó profundamente su relación con la literatura. El contexto era por completo

31 Jérémy Camus, "Le Remaniement des origines: de 1895 à 1920, les éditions de 'Pleureuses' par Henri Barbusse", Conference "Origines", colloque international organisé par l'ADEFFI. At: Trinity College, Dublin, octubre 2014, disponible en: https://www.researchgate.net/publication/267152378_Le_Remaniement_des_origines_de_1895_a_1920_les_editions_de_'Pleureuses'_par_Henri_Barbusse; Jérémy Camus, Henri Barbusse et la culture religieuse, thèse de doctorat en Langue et littérature françaises, sous la direction de Régis Tettamanzi et de Philippe Baudorre, Université de Nantes, 2016.

diferente, de lucha política. En 1895, Barbusse era un joven poeta de sensibilidad romántica y contemplación mística; después del conflicto bélico, se adherirá al realismo. En la reedición, los poemas de inspiración religiosa ("Los Santos" y "Procesión") no aparecen más. Para Vladimir Brett (1963: 123), se trató de un verdadero renacimiento literario de Barbusse. La teoría en prosa de la "religión del corazón" se extiende a *Los suplicantes (Les Suppliants)* y *El Infierno (L'Enfer),* obras que Zaldumbide analizó en su libro *En elogio de Henri Barbusse* (1909), entusiasmado por la lectura de este último libro de reciente publicación, y de las cuales nos ocuparemos a continuación.

Los Suplicantes, su primera novela, es un relato autobiográfico, de sensibilidad romántica y de contemplación mística, una reflexión religiosa, en cuya escritura Barbusse trabajó cerca de seis años y fue publicada en 1903. El título original, que cambió enseguida por *Les Suppliants,* era "Sublime pobreza", en referencia a la pobre espiritualidad en la humanidad, derivada de la ausencia de Dios; resultado de lo cual, el hombre se encuentra solo, rodeado de un absoluto vacío, situación en la que solo queda la súplica, el rezo, que es la grandeza del hombre. Se trata de las confesiones del personaje principal, Maximiliano, un joven (veintidós años) de fin de siglo que vive en Montparnasse, mediante sus recuerdos de infancia, su adolescencia y sus primeras experiencias, sus reflexiones sobre el amor y la amistad, su concepción del mundo (Baudorre, 1995: 77). En su infancia había estado impresionado al escuchar: "Si Dios no está, no hay más que nosotros que estamos vivos, nosotros y la muerte". Estas palabras hicieron lentamente camino en él, reapareciendo de vez en cuando bajo otra forma: "De Dios solo vemos que el lugar está vacío, se escucha el nombre; se siente la larga necesidad". En una extensa conversación con un sacerdote, luego con una madre y un padre de familia, que perdieron a su hijo, el protagonista afirma: "¡No hay Dios! No hay más que nosotros. Pero nosotros, ¿quiénes somos, entonces? Nosotros somos infinito. Es por eso que somos divinos" (Baudorre, 1995: 78-79). Casi al final de la novela aparece la figura de Jesús, quien asevera: "No basta con decir:

adora no a la religión, sino a Dios, fuente de religión. Falta decir: adora no a Dios, sino el corazón humano, fuente de Dios". Ese Jesús moderno en el que se ha convertido el narrador afirmará: "el infinito del consuelo o consolación está en nosotros porque no hay otra felicidad en el mundo que la de ver, de conocer, de abrazar la verdad" *(ibid*.: 79). Así como lo expresa Baudorre, *Les Suppliants* es la obra de un "mendigo, de un hombre en busca de la verdad, un invidente que grita en la oscuridad, que grita que le mintieron, que la luz que le enseñaban en el cielo es ficticia, que es la de nuestra alma". De acuerdo con Baudorre, el mensaje que desea enviar Barbusse consiste en que "El absoluto no está en buscar en una trascendencia, el absoluto está en cada uno de nosotros". En otro apartado ("La mort du silence"), de factura igualmente pesimista, la súplica se hace inútil a partir del momento de la toma de conciencia del poeta de la ausencia de Dios: "Si Dios desertó del cielo, no queda más que buscar al interior de nosotros, por la experiencia de una espiritualidad interior" *(ibid*.: 77-78). Para Baudorre, "Este aspecto autobiográfico evidente no debe ocultar un tema capital de la novela, la reflexión religiosa" *(ibid.:* 78).

La segunda obra, *El Infierno (L'Enfer,* terminada a finales de 1907 y publicada a inicios de 1908), constituye la primera novela confidencial del escritor francés, escrita con lenguaje ameno y un estilo que toma prestado del naturalismo y del decadentismo; contiene en sustancia lo que hará de Barbusse uno de los grandes autores de la literatura francesa. Para Zaldumbide, es su obra definitiva, su obra capital. El relato es una crítica aguda contra la sociedad y sus instituciones, apuntando de manera certera al centro de lo que todo lector deseaba saber: ¿en dónde estoy en mi vida, en mis ilusiones, en mis amoríos? El mensaje aquí es similar al de *Les Suppliants:* es ilusorio buscar certezas fuera de nosotros mismos, en los valores religiosos, filosóficos o simplemente morales. No hay trascendencia; todo está en nosotros *(ibid*.: 88). La trama es la siguiente: un empleado del banco Bento en París, de aproximadamente treinta años, renta una habitación en el hotel de la familia Lemercier. En la oscuridad, percibe un agujero en el muro que separa la recámara con-

tigua. Desde su lugar de observación privilegiado, nos describe la vida de sus ocupantes; episodio decisivo en la existencia de los seres humanos que interactúan del otro lado. De hecho, la recámara es un cuarto con vista a la humanidad. Definida con frecuencia como erótica, esta obra constituye un estudio novelado de las relaciones sentimentales; claro que el sexo tiene también un lugar importante, pues el cuarto de hotel propicia este tipo de relación.

La recepción de la novela en las revistas literarias, lugares de sociabilidad intelectual por excelencia, fue favorable. Maeterlinck lo recibe impresionado, aunque con ciertos comentarios críticos. Francis Jammes exclamó: "Creo que el hombre que escribió ese libro irá a buscar un día la paz en la sombra de la iglesia más modesta" (Baudorre, 1995: 88). Madame Rachilde publicó un artículo lleno de admiración en *Mercure de France*. Por su parte, José Carlos Mariátegui años más tarde declarará que *"[El infierno* es] una de las obras que más me impresionaron en mi época de intelectual puro […] Barbusse era, pues, uno de mis ídolos cuando salí del Perú" (Mariátegui, en *La escena contemporánea)*.

Desde las primeras líneas de *En elogio de Henri Barbusse,* el autor manifiesta su necesidad de compenetrarse en la quintaesencia de los textos por examinar, como una manera de comprender la vida y el mundo. Aprecia en ellos su densidad y su libertad de expresión, que van más allá de las tendencias en boga: naturalismo, realismo, simbolismo y dandismo. Estima igualmente que ni el lenguaje ni el tono buscan los efectos de la persuasión. Por el contrario –añade–, "Nos habla como si sus ideas fueran las nuestras, como a sus hermanos, a sus iguales en fervor y en desolación". Zaldumbide se incluye entre los que comparten el fervor (fe-hervor), la forma intensiva en el sentimiento religioso, aunada a la privación de todo consuelo *(desolatio),* aflicción o consternación extrema. A su parecer, *El infierno* y *Los suplicantes* tienen en común provocar en el lector "una especie de estremecimiento venido de las entrañas que sufren", y considera que, más que construcciones novelescas, las dos son obras de poeta. En el primero de ellos, argumenta, ninguno de sus cua-

dros reproduce escrupulosamente la realidad exterior, "Los episodios se entrelazan descosidos, improbables, pero deslumbrantes". El temperamento del autor, que Zaldumbide encuentra "excesivo", se evidencia en *Los suplicantes,* texto por igual –a sus ojos– desconcertante, cuyo protagonista es de "una genial simplicidad". Es excesivo –explica– porque rebasa los límites de la moderación y del sentido común; para ilustrar el caso, recurre a la imagen del pintor que desdeña el paisaje y las naturalezas muertas, y concluye que la celsitud de los diferentes pasajes es atribuible a su "musicalidad". Al establecer paralelos entre ambos textos, afirma que *"El infierno* es principalmente el libro del amor y del deseo, pero también el héroe de *Los suplicantes* llega a conocer a lo vivo toda la oscura fatalidad de amar". En el estudio de ambas obras, Zaldumbide se muestra familiarizado con los procesos de secularización: la crítica filosófica del cristianismo y la teoría del conocimiento, en particular de Kant y de Schopenhauer. La parte de la perspectiva kantiana que asume Barbusse se vincula con la crítica como disciplina filosófica, característica de la época del filósofo de Königsberg, "la época de la crítica", a la que todo debe someterse, incluso la religión. Kant, a quien Nietzsche considera como "funcionario del saber" y todavía apegado al cristianismo, abrió las puertas al anuncio de la muerte de Dios por Zaratustra en su épica. Por otra parte, la representación del mundo de los personajes barbussianos se derivaría de la formulada por Schopenhauer: "el mundo es mi representación", y lo que existe solo existe para el sujeto, es decir, todo lo que existe para el conocimiento –todo este mundo– es solamente objeto en referencia a un solo sujeto; intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación (en *El mundo como voluntad y representación).*

En ocasión de la primera traducción al español de *El Infierno,* Rafael Cansinos-Assens publicó en la revista *Cervantes* (1919) un fragmento de *En elogio de Henri Barbusse,* acompañado de una introducción de su autoría, en la que se muestra sorprendido por el silencio guardado ante una obra que él considera admirable.

> Vanamente he buscado en el prólogo de la reciente versión castellana de *El Infierno,* de Barbusse, una referencia al interesante estudio de Gonzalo Zaldumbide […] el autor de estas recias obras se incorpora a nuestra literatura por el perspicaz y profético estudio de Zaldumbide. Gracias a esta labor de presentimiento, el presunto preludio estaba ya con nosotros, tenía su lugar en el círculo de nuestras devociones estéticas […] Si el libro de Zaldumbide hubiese sido leído, muchos maestros de la literatura periodística se habrían ahorrado descubrimientos inútiles. Ya habrían podido también decirnos algo profundo –naturalmente que tomándolo de Zaldumbide– sobre el autor de *El fuego* […] Pero ese predestinado estudio, que descubrió y supo apreciar la grandeza íntegra de un escritor, antes de que la popularidad consagrara su nombre y un libro oportuno, iluminado por todas las llamas de la guerra, irradiase la luz innumerable sobre toda su obra anterior, tendrá siempre el mérito incomparable de la prioridad…[32]

Sintiéndose en posesión de su dominio formal como escritor, Zaldumbide cerró este ciclo formativo de su vida emprendiendo el camino de retorno al Ecuador, a bordo del *Amerika,* el 5 de febrero de 1910. El modernismo comenzaba a perder fuerza, en relación con los años anteriores. A su arribo, el 21 de abril, volvió a la hacienda familiar de Pimán (1910-1911) en donde había vivido los primeros cinco años de su vida, periodo que coincide con "el segundo alfarismo" (Eloy Alfaro renunció a la presidencia el 11 de agosto de 1911). El mundo en el que vivió en esos escasos dos años se incorporó espontáneamente a su narrativa. Rodeado de servidumbre indígena que se aferraba a su cultura para subsistir y que sirvió de decoro a la novela que allí escribió, *Égogla trágica,* publicada en partes, y completa en 1956. En ella destaca de manera "irreverente" el papel de la Iglesia en el sistema social de dominación y la explotación de los pueblos autóctonos.

---

32 Rafael Cansinos-Assens, "Introducción", *En elogio de Henri Barbusse,* 1908, extracto de la revista *Cervantes,* cap. VI. Una perspectiva de Gonzalo Zaldumbide, p. 120.

Como hemos visto en los apartados precedentes, en el aprendizaje y en la experiencia creadora del joven Zaldumbide existió una estrecha correlación con sus profundas preocupaciones de orden espiritual. La selección formal y temática de las obras traducidas y glosadas estuvo jalonada por su posición particular en relación con Dios. Habiendo cursado sus estudios primeros en el seno de instituciones de la Compañía de Jesús, en las que la educación impartida impregnaba una dimensión religiosa, no es sorprendente que sus balbuceos iniciales hayan consistido en traducir uno de los principales poetas parnasianos, Leconte de Lisle, gran admirador de la doctrina social de Cristo. En *Ariel* de Enrique Rodó, ese "evangelio de educación espiritual" (Francisco Contreras), el estudiante Gonzalo asimiló la necesidad de una educación integral del espíritu y la importancia del sentimiento de lo bello. Es también importante tener en cuenta el principio de la influencia del medio. Si analizamos la época, nos encontramos con una América Latina cuya identidad se configuró por el sistema religioso, que experimenta una modernidad en proceso de ruptura con la tradición religiosa dominante; sobre todo en Ecuador, país tradicionalmente católico, Zaldumbide fue testigo de la revolución liberal, en la que el anticlericalismo del movimiento alfarista contra los privilegios del clero y los gamonales se cristalizó en las constituciones de 1897 y de 1906, incluidas la separación Iglesia-Estado y la secularización de bienes eclesiásticos.

En el contexto internacional, el giro de siglo estuvo marcado por ideologías contrapuestas a la idea de Dios: el racionalismo científico que rechaza toda forma de irracionalidad y de expresiones sobrenaturales (el progreso de las ciencias y de las técnicas podría aportar soluciones a los problemas de los hombres); el positivismo de Augusto Comte que había concebido una religión "positiva" como "religión de la Humanidad"; el marxismo, que aporta al materialismo una dimensión histórica (la religión es una ideología reaccionaria, "el opio del pueblo"); el relativismo –que emerge de la Ilustración– desestima ver en el cristianismo la verdad revelada; y Nietzsche que celebra la "muerte de Dios" y denuncia el

cristianismo como una religión de débiles contraria a la voluntad de poder. La llegada de Zaldumbide a París coincidió igualmente con el desenlace de las actividades de una fuerte corriente de inspiración laica y anticlerical en Francia, en el que adviene la ruptura de relaciones diplomáticas con el Vaticano (1904), antesala de la separación Iglesia-Estado (1905). Frente al espectáculo de la humanidad amputada de Dios, las convicciones de Zaldumbide, en relación con la Iglesia romana en tanto que institución absolutista y la religión en tanto que dogma fijo, titubearon. Aceptando un mundo sin "sentido", los modernistas –observaría Octavio Paz– demuestran indiferencia, a veces cierta hostilidad, ante el cristianismo.[33]

En la Ciudad Luz, capital intelectual y artística, sus estudios rebasaron el marco de la enseñanza jurídica, para la que había sido becado. Luego de su viaje en Suiza, Nietzsche le abrió nuevos caminos inesperados, más temprano que a otros jóvenes latinoamericanos de su generación. Su disposición de espíritu y su código estético condicionaron la recepción de los textos nietzscheanos, que en Ecuador por vanidad solo había leído uno de ellos, para lo cual tuvo a su disposición las obras completas. Esto nada más era posible en Francia, donde la influencia del filósofo alemán antecedió a las traducciones, y fue el país a través del cual sus ideas penetraron a las elites hispanoamericanas. Partiendo de la perspectiva de una descodificación íntima, personal, privada, la lectura de Nietzsche se enmarcó en su propia visión del mundo, confrontó su visión del mundo a la implicada en los contenidos. De este pensador profundamente antirreligioso compartirá ciertas convicciones y referencias, en particular su hondo sentido crítico y cómo su mensaje estimula la imaginación, mediante formas de verdad que son ficciones o metáforas, en un afán de rechazo a las trascendencias y al cuestionamiento de la noción de moral. Si Dios no existe, eso tiene consecuencias en la posición de Zaldumbide. De la misma manera en que no llegó por casualidad a

33 Octavio Paz, "El caracol y la sirena", *Cuadrivio,* p. 28.

Sils Maria y al pensamiento de Nietzsche, sino conscientemente y como consecuencia de una búsqueda, seleccionó asimismo nuevas opciones de mediadores que le ayudaran a elevar su nivel de reflexión. Hans Robert Jauss sostiene que la lectura de una obra nueva "se inscribe siempre en el fondo de las lecturas anteriores y de reglas y códigos que acostumbran al lector a reconocer. La lectura moviliza igualmente su experiencia del mundo; también es siempre una lectura guiada".[34] Así, armado de una competencia interpretativa, partió enseguida al descubrimiento del sentido de las obras de otros pensadores: Gabriel D'Annunzio, que mucho tiene en común con el pensamiento de Nietzsche, y Henri Barbusse, una especie de sacerdote sin Dios, entonces con poca visibilidad en el mundo de las letras. Ambos le servirán de modelo y encontrará en ellos su forma de expresión adecuada, lo cual no se tradujo en una adhesión incondicional.

Al analizar la obra completa del dramaturgo italiano, el ecuatoriano vio en él como en un espejo "un fecundo asimilador de literaturas extranjeras. Moderno y cosmopolita, es al mismo tiempo y sin incoherencias, tradicional y profundamente italiano" *(La evolución:* 345). Asimismo, celebró su culto insaciable de la belleza, pero, sin explicar el significado, deplora su "pobreza de espíritu" (no sabremos si en su acepción bíblica o en referencia a una persona entregada a tareas no esenciales) y la ausencia de humanidad en sus personajes. La prosa filosófica de Zaldumbide describe al vate como a un "Nietzsche sensual" que se mueve dejando tras él un "nuevo vacío de sentido", que igualmente podría interpretarse como un vacío de Dios. En cambio, en la obra barbussiana apreciará su empeño por fundar un humanismo sin Dios, su voluntad de encontrar una grandeza en la humanidad separada del Creador, su sentimiento trágico de la vida, que es un sentimiento religioso, así como su reflexión sobre la "sublime pobreza", la pobreza de la espiritualidad en la humanidad, derivada de la ausencia de Dios, y la idea de que es ilusorio

34 Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur,* París: Editions Flammarion, 2002, p. 54.

buscar certezas fuera de nosotros mismos; incluso la muerte es un "dios falso", puesto que todo está en nosotros. Cuando Barbusse abandonó el misticismo de su primera etapa y con ello la prédica de la súplica (del latín *supplicare,* prefijo sub- y *plicare,* doblar hacia abajo, pedir con humildad y sumisión) como manifestación de la grandeza del hombre, para abrazar el credo de la grandeza del heroísmo revolucionario, del comunismo, en suma, del estalinismo en el que el combatiente espiritual chapotearía durante muchos años, Zaldumbide no lo siguió más. No obstante, el título de su novela *Égogla trágica,* como *El infierno,* refleja la visión trágica de la vida que de Barbusse admiraba, y conlleva la misma intención de provocar un mal metafísico y exponer la miseria existencial ante el lector. La tragedia es también un juego del hombre y su destino, un juego en el cual Dios es espectador, según Pascal, el Dios escondido *(Deus absconditus).* A partir de 1913 inició una prolongada carrera diplomática a la que pondrá fin en 1951; le quedaban cinco años de vida.[35]

Con el paso del tiempo, Zaldumbide se acercará a católicos intransigentes como Charles Maurras, quien comentó en la *Revue de l'Amérique Latine* uno de sus textos.[36] Su espíritu se adherirá cada vez más al dogma católico, quizás pensando en las palabras de Juan Montalvo, férreo combatiente contra la Iglesia de su época, de quien Zaldumbide había coordinado y prefaciado sus obras completas, "Dios me ha de dar muerte de filósofo cristiano" (en *Mercurial eclesiástica).* Finalmente, como antes Oscar Wilde, Léon Bloy, François Coppée, Paul Claudel y Huysmans, Zaldumbide se convirtió al catolicismo antes de su fallecimiento.

---

35 Los cuatro volúmenes de la correspondencia oficial de Zaldumbide en esta nueva etapa han sido analizados por A. Darío Lara, "Gonzalo Zaldumbide, Ministre Plenipotentiaire de l'Equateur à Paris (1923-1929)", trad. de Emilie Barberet et Claude Lara, *Apuntes,* 12 de octubre de 2011. Recuperada en: arqueología-diplomacia-ecuador.blogspot.com/2011/10/Gonzalo-zaldumbide-ministre.html

36 Un discurso de Gonzalo Zaldumbide, comentado por Charles Maurras a través de la versión francesa publicada por la *Revue de l'Amérique Latine,* traducción y notas de Manuel Crespo Ordóñez, 1934.

BIBLIOGRAFÍA

Apollinaire, Guillaume. 1913. *(Méditations esthétiques) Les peintres cubistes.* París: Eugène Figuière et Cie, Éditeurs.

Aricó, José. 1978. *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano.* Cuadernos de pasado y presente. 60, México: Siglo XXI Editores.

Azuela, Salvador. 1988. *La revolución mexicana. Estudios históricos.* México: INEHRM.

Baines, J. M. 1972. *Revolution in Peru: Mariátegui and the Myth.* Montgomery: University of Alabama Press.

Barbusse, Henri. 1903. *Les suppliants.* París: Bibliothèque Charpentier.

————. 1916. *L'enfer. Journal d'une escouade.* París: Flammarion.

Baroja, Pío. 2006. *Desde la última vuelta del camino III.* Barcelona: Tusquets.

Barros Grela, Eduardo. 2013. "Los enrarecidos", *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua.* 13: 9-19, Universidad Pública de Navarra.

Baudorre, Philippe. 1995. *Barbusse. Le pourfendeur de la Grande Guerre.* París: Flammarion.

Beigel, F. 2005. "Una mirada sobre otra: el Gramsci que conoció Mariátegui", *Estudios de Sociología.* 18-19: 23-49.

Bellini, Giuseppe. 1982. *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola.* Seconda edizione, Milano: Cisalpino-Goliardica.

Blanco Fombona, Rufino. 1975. *Diarios de mi vida.* Prólogo y selección de Ángel Rama, Caracas: Monte Ávila.

Bourdieu, Pierre. 2006. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Trad. de Thomas Kauf, Madrid: Anagrama, Colección Argumentos *[Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire.* 1992. París: Seuil.]

Brett, Vladimir. 1963. *Henri Barbusse, sa marche vers clarté, son mouvement "Clarté".* Prague: Éditions de l'Académie Tchécoslovaque des Sciences.

Campos, Mario. 1989. "Anna Chiappe rememora su vida junto a José Carlos Mariátegui", *Caretas.* Lima.

Cansinos-Assens, Rafael. 1919. "Gonzalo Zaldumbide", *Poetas y prosistas del novecientos. (España y América)*. Madrid: Editorial-América.

————. 1924. *Los temas literarios y su interpretación*. Colección de Ensayos Críticos, Madrid: Arca Ediciones.

————. 1982. *La novela de un literato. 1: 1882-1914*. Madrid: Alianza Editorial.

Carbonel, Marie Hélène y Martine Fransioli Martínez. 2010. *Consuelo de Saint-Exupérie. Une mariée vêtue de noir*. Mónaco: Du Rocher.

Casetta, G. 1978. "L'esperienza italiana di Mariátegui. Elementi della Formazione culturale e ideologica di un marxista latinoamericano", *Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica, Annali 1967-1977*. 2: 53-106.

Castronovo, Valerio. 2005. *fiat. Una storia del capitalismo italiano*. Milán: Rizzoli Editore.

Chang-Rodríguez, Eugenio. 1982. "La obra literaria juvenil de José Carlos Mariátegui", *Revista de la Universidad Católica*. 11-12: 175-227.

Charle, Christophe. 1990. *Naissance des "intellectuels", 1880-1900*. París: Les Éditions de Minuit.

————. 1996. *Les intellectuels en Europe au XIXème siècle*. París: Seuil.

Cheymol, Marc. 1988. "Les revues latino-américaines à Paris (1900-1940)", *La Revue des revues*. 5: 23-24.

————. 1988. *Miguel Angel Asturias dans le Paris des années folles*. París: Ferreira, pp. 16-17.

Clark, Dennis. 1986. *Hibernia America: The Irish and Regional Cultures*. Nueva York: Greenwood Press.

Constán, Sergio. 2009. *Wilde en España. La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*. León: Akrón.

Contreras, Andrée. 1986. *Francisco Contreras: su vida en París, 1913-1933*. Santiago de Chile: Ediciones Minga [texto manuscrito, en francés, editado en noviembre de 1986, con un tiraje de doscientos ejemplares].

Contreras, Francisco. 1920. *Les écrivains contemporains de l'Amérique espagnole*. París: La renaissance du livre.

Contreras, Francisco. 1937. *Rubén Darío: su vida y su obra*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

Coppo de Aguilar, Violeta. 1969. *La narrativa en Gonzalo Zaldumbide*. Quito: Universidad Central.

Daireaux, Max. 1930. *Panorama de la littérature hispano-américaine*. París: Éditions Kra.

Darío, Rubén. 1896. "Los colores del estandarte", *La Nación*. Buenos Aires.

————. 1900. *Azul…*, 2a. ed., Guatemala: La Unión.

————. 1901. *Peregrinaciones*. Prólogo de Justo Sierra, París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, recuperado de www.biblioteca.org.ar/libros/71185.pdf

————. 1901. "Purificaciones de la piedad", *La Nación*. Buenos Aires, 9 de enero.

————. 1904. *Tierras solares*. Madrid: Leonardo Williams Editor.

————. 1905. *Los raros*. 2a. ed. corregida y aumentada, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

————. 1909. "Marinetti y el futurismo", *La Nación*. Buenos Aires, 5 de abril.

————. 1915. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, recuperado de www.cervantes.virtual.com

————. 1950. *Obras completas*. Madrid: Ediciones Afrodisio Aguado.

Devés Valdés, Eduardo. 2004. *El pensamiento latinoamericano en el siglo xx*. 3 ts., Santiago de Chile: Biblos-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Díaz-Plaja, Guillermo. 1972. *Hispanoamérica en su literatura*. Navarra: Salvat.

Dierkes-Thrun, Petra. 2018. "Oscar Wilde and the Mercure de France", Michael F. Davis and Petra Dierkes-Thrun, *Oscar Wilde's Other Worlds*. Nueva York: Routledge.

Donoso, José. 1933. "La dama de las ágatas vive en la miseria", *Ercilla*. Santiago de Chile: Sociedad Editora Ercilla Limitada, 296: 4-5.

Dostoievski, Anna. 2019. *Journal (1867)*. Pref. de Paul Kalinini, trad. de Jean-Claude Lanne, París: Des Syrtes Eds.

Ellmann, Richard. 1969. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Chicago: University of Chicago Press.

——————. 1988. *Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin.

Ertler, Klaus-Dieter. 2009. "Jean-Claude Villegas: *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine", Iberoamericana.* Nueva Época, 9(35): 235-238.

Espagne, M. y M. Werner. 1987. "La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914)", *Annales ÉSC,* 42(4) (agosto): 969-992.

Espagne, M. 2007. "Más allá del comparativismo. El método de las transferencias culturales", *Revista de Historiografía*. 6(iv): 4-13.

Feria Vázquez, Miguel Ángel. 2014. La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica [Memoria para optar al grado de doctor], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Ordóñez, Rodrigo. 2016. "Dime con quién andas y te diré qué escribes. La amistad de Gómez Carrillo y Rubén Darío", *Universidad Francisco Marroquín,* Departamento de Educación, recuperado de https://educacion.ufm.edu/dime-con-quien-andas-y-te-dire-que-escribes-la-amistad-de-gomez-carrillo-y-ruben-dario/

Franco, Jean. 1983. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. de Sergio Pitol, México: Grijalbo.

Gámez García, Mar. 2014. "El rastro de Oscar Wilde en la obra de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar: el doble como elemento lúdico", *Semiosis*. 10(20) (jul-dic): 9-28, Xalapa: uv.

Gasió, Guillermo (ed.). 2011. *Que sean libros en blanco. En torno a una encuesta del diario* Última Hora *sobre "El libro nacional y su venta" (febrero junio de 1926).* Buenos Aires: Teseo.

Gobetti, Piero. 1923. *Il problema della civilità russa*. Palermo: L'Ora.

——————. 1924. "Guerra agli apolitici", *La Rivoluzione Liberale*. iii(10).

——————. 1996. *Al nostro posto. Scritti politici da "La Rivoluzione Liberale".* Paolo Costa y Andrea Riscassi (eds.), Arezzo: Lìmina.

Gómez Carrillo, Enrique. 1898. *Almas y cerebros*. París: Garnier Hermanos.

Gómez Carrillo, Enrique. 1922. *El quinto libro de las crónicas. Obras Completas.* Vol. xxiv, Madrid: Mundo Latino.

————. 2012. "Oscar Wilde", *Treinta años de mi vida*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, pp. 226-245.

Goullon, Ricardo. 1980. *El modernismo visto por los modernistas* (introd. y sel.). Barcelona: Guadarrama.

Gourmont, Remy de. 1893. *L'idéalisme*. París: *Mercure de France*. Disponible en: http://www.remydegourmont.org/de_rg/oeuvres/idealisme/textes.htm#lidealisme 03/04/2020

————. 1929. "Anecdotes littéraires. Les Décadents", *Promenades littéraires*. 1a. serie, París: Mercure de France, pp. 192-193.

Gramsci, Antonio. 1972. *La Constituzione del Partido Comunista*. 3a. ed., Turín: Einaudi.

Green, Julien. 1972. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, París: Gallimard.

Heistein, Józef. 1987. *Décadentisme, symbolisme, avant-garde dans les littératures européennes. Recueil d'études*. Varsovia-París: Wydawnictwo Uniwersytetu wroclawskiego-A. G. Nizet.

Henríquez Ureña, Pedro. 1949. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: fce.

————. 1960. "D'Annunzio, el poeta", *Obra crítica*. México: fce.

Henríquez Ureña, Max. 1962. *Breve historia del modernismo*. 2a. ed., México-Buenos Aires: fce.

Holland, Merlin. 2000. *L'Album Wilde*. París: Éditions du Rocher.

————. 2003. *Oscar Wilde: A Life in Letters* (selec. y ed. de Merlin Holland), Londres-Nueva York: Fourth Estate.

Holland, Vyvyan *et al.* 2012. *The Complete Letters of Oscar Wilde*. Nueva York: Henry Holt & Co.

Kohl, Norbert. 1989. *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*. Trad. de David Henri Wilson, Cambridge: Cambridge University Press.

Lajeunesse, Ernest. 1900. "Oscar Wilde à Paris", *La Revue Blanche*. Diciembre.

Lanier, Doris. 1981. "Oscar Wilde Tours Georgia: 1882", *The Georgia Historical Quarterly*. 65(4): 329-340.

Leblanc, Cécile. 2010. "Stuart Merrill: itinéraire d'un cosmopolite", *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 7 de junio. Texto disponible en: http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=149 [consultado el 12/01/2020].

Lewsadder, Matthew. 2002. "Removing the veils: Censorship, Female, Sexuality and Oscar Wilde's Salomé", *Modern Drama*. 45(4): 519-544.

Lombardo, Alberto. 1884. *Los Estados Unidos (Notas y episodios de viajes)*. México: Imprenta y fotografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

Lorrain, Jean. 1895. *Sensations et souvenirs*. París: Bibliothèque-Charpentier et E. Fasquelle.

Lottman, Herbert. 2007. *Oscar Wilde à Paris*. Trad. del inglés por Marianne Véron, París: Fayard.

Louÿs, Pierre. 1896. *Aphrodite. Mœurs antiques*. París: Société du Mercure de France.

Löwy, Michael. 1987. "El marxismo romántico de Mariátegui", *Márgenes. Encuentro y Debate*. 1(2): 13-22.

Maitron, Jean. 1950. Le mouvement anarchiste en France, 1880-1914. Tesis de doctorado en Letras, París: Société Universitaire d'Éditions et de librairie, 774 p.

Malinovski, Wieslaw. 2003. *Le Roman du symbolisme*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe uam.

Marchal, Bertrand. 2011. *Le symbolisme*. París: Armand Colin.

Mariátegui, José Carlos ("Juan Croniqueur"). 1916. "Luisa Morales Macedo, artista admirable", *El Tiempo*. 23 de septiembre, p. 2.

————. 1924. "El hombre y el mito", *Variedades*. 11 de octubre.

————. 1927. "El príncipe de la crónica", *Variedades*. 3 de diciembre.

————. 1950. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Empresa Editora Amauta.

————. 1975. *Cartas de Italia*. 3a. ed., Lima: Amauta.

————. 1994. *Obras completas*. T. i, Lima: Amauta.

Martí, José. 1882. "Oscar Wilde", *Crónicas y Ensayos*. Crónica originalmente publicada en *El Almendares,* La Habana, enero; y en *La Nación* de Buenos Aires, 10 de diciembre.

————. 1963-1975. *Obras Completas*. Vol. xv, La Habana: Editorial Nacional de Cuba.

————. 1977. *Páginas escogidas*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

Martínez Baracs, Rodrigo y María Guadalupe Ramírez Delira. 2018. *Una amistad literaria. Correspondencia 1942-1959. Alfonso Reyes y José Luis Martínez.* Ciudad de México: fce-El Colegio Nacional.

Massimo Prosio, Pier. 2007. *Stendhal ed altri viaggiatori a Torino. Il viaggio letterario da Tasso a Nietzsche.* Turín: cirvi.

Melis, A. 1979. *Mariátegui, primer marxista de América.* Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana. Núm. 95, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, México: unam.

————. 1992. "Perù e Italia immagini incrociate", *Bologna. La cultura italiana e le letterature straniere moderne.* 1: 521-528, Bologna-Ravenna: Università di Bologna-Longo Editore.

Merrill, Stuart. 1903. "Critique des poèmes. Symbolistes, Humanistes, Naturistes et Somptuaires", *La Plume*. 15 de enero.

Mistral, Gabriela. 1927. "Gente nuestra: Francisco Contreras", *El Mercurio.* Santiago de Chile, 11 de septiembre, p. 4.

Molloy, Sylvia. 1972. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle.* Série Recherches, t. 68, París: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris-Sorbonne.

————. 2012. *Poses de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Monsiváis, Carlos. 2019. *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: Crónica de vida y obra.* México: Ediciones Proceso.

Montaldo, G. 1994. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Mora, Rogelio de la. 2014. "Latinoamericanos en la prensa de Madrid y París: vida intelectual (1898-1932)", *Tinkuy. Boletín de investigación y debate.* 21: 129-146, Quebec: Université de Montréal.

Nabokov, Vladimir. 2017. *Lettres á Véra (Letters to Vera).* Olga Veronina y Brian Boyd (eds.), trad. del ruso al inglés de Laura Troubetzkoy, París: Fayard.

Nervo, Amado. 2019. "El 'unanismo'", *La lengua y la literatura. Obras Completas.* Vol. xxi-xxiii, recuperado en: https//www.cervantesvirtual.com/obra/amado-nervo

Nietzsche, F. 2008. *Lettere da Torino.* Trad. de G. Campioni, Piccola Biblioteca, núm. 569, Torino: Adelphi.

Núñez, E. 1964. "José Carlos Mariátegui y su experiencia italiana", *Cuadernos Americanos.* 6: 179-197.

————. 1994. *La experiencia europea de Mariátegui.* 2a. ed., Lima: Amauta.

Pacheco, José Emilio (ed.). 1970. *Antología del modernismo (1884-1921).* México: unam.

Paris, Robert. 1961. "Mariátegui e Gobetti", *Quaderno.* 1(marzo): 3-13, Torino: Centro Studi Piero Gobetti.

————. 1966. "José Carlos Mariátegui: Une bibliographie; quelques problèmes", *Annales. Economies, sociétés, civilisations.* 1(1): 1065-1072.

————. 1981. *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui.* México: Siglo XXI.

Parrot, Louis. 1945. *L'intelligence en guerre. Panorama de la pensée française dans la clandestinité.* París: La Jeune Parque [reed., 1990].

Patout, Paulette. 1978. *Alfonso Reyes et la France (1889-1959).* París: Éditions Klincksieck.

Paz, Octavio. 1980. *Cuadrivio.* México: Joaquín Mortiz.

Peylet, Gérard. 1994. *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité.* París: Vuibert.

Polito, Pietro. 2019. *L'Utopia della rivoluzione. La Rivoluzione Liberale di Piero Gobetti.* Torino: Aras Edizioni.

Prochasson, Christophe. 1993. *Les intellectuels, le socialisme et la guerre, 1900-1938.* París: Seuil.

Rama, Carlos M. 1982. *Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina*. México: fce.

Rama, Ángel. 1995. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Reis, Véra Lucia dos. 1998. *O perfeito escriba. Política e letras em Alceu Amoroso Lima*. São Paulo: Annablume.

Reyes, Alfonso. 1914. "París cubista (film de 'Avant-Guerre')", *Revista de América*. iii(20) (enero).

Roditi, Edouard. 1947. *Oscar Wilde*. Nueva York: New Directions Book.

Rojas, Ángel F. 1948. *La novela ecuatoriana*. México: fce.

Rojas Jiménez, Alberto. 2003. *Chilenos en París*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Rojas Piña, Benjamín. 1965. *Julio Vicuña Cifuentes en "La Revista Cómica" (1895-1898), Notas bibliográficas*. Santiago de Chile: Instituto de Literatura Chilena.

Rolland, Denis. 2002. "La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique Latine, culture, politique et identité", *Caravelle*. 79: 291-294.

Rouillon, G. 1968. *Bibliografía de José Carlos Mariátegui*. Lima: Universidad de San Marcos.

Samurović-Pavlović, L. 1969. Les lettres hispano-américaines au *Mercure de France (1897-1915)*. Tesis de doctorado, París: Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade et Centre de Recherches Hispaniques de l'Institut Hispanique de Paris.

San Francisco Chronicle. 1882. "The Home Beautiful and Art Decoration". 31 de marzo, p. 3.

Seghers, Pierre. 1974. *La résistance et ses poètes (France 1940-1945)*. París: Seghers.

Sierra, J. 1901. *Peregrinaciones*. Pról. de Rubén Darío, París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret.

Solari, Malucha. 2002. "Ballet Nacional de la Universidad de Chile", *Revista Musical Chilena*. 56: 54-55.

Subercaseaux, Bernardo. 1997. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. T. ii: *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Colección Imagen de Chile, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Todorov, Tzvetan. 2006. *Les aventuriers de l'absolu*. París: Robert Laffont.

Tolstoi, Sophie. 2000. *Journaux intimes. 1862-1900*. París: Albin Michel.

Treves, Renato. 1946. "Piero Gobetti y la revolución liberal", *Babel. Revista de arte y crítica*. viii(33): 122-128.

Ulner, Arnold R. 1974. Enrique Gómez Carrillo en el modernismo: 1889-1896. Tesis doctoral de Filosofía, Columbia: Universidad de Missouri.

Valera, Juan. 1900. "A manera de prólogo", *Azul…* 2a. ed., Guatemala: La Unión.

Vargas Vila, José María. 1917. *Rubén Darío*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja.

————. 1918. *Salomé*. Barcelona: Ramón Sopena.

Verrecchia, Anacleto. 1978. *La catastrofe di Nietszche a Torino*. Turín: Einaudi.

Viglongo, Andrea. 2017. *Gramsci a Torino*. Pref. de Angelo d'Orsi, trad. de Giovanna y Franca Viglongo, Turín: Andrea Viglongo & C. Editori Torino.

Wilde, Oscar. 1994. *Complete Works*. Londres: Harper Collins.

————. 2003. *A Life in Letters*. Merlin Holland (sel. y ed.), Londres-Nueva York: Fourth State.

————. 2009. Matthew Hofer and Gary Scharnhorst (eds.), *Oscar Wilde in America. The Interviews*. Urbana: University of Illinois Press.

Wilhelm, James J. 1990. *Ezra Pound in London and Paris, 1908-1925*. Londres: The Pennsylvania State University Press.

Winock, Michel. 2015. *Le siècle des intellectuels*. París: Seuil.

Zaldumbide, Gonzalo. 1909. *En elogio de Henri Barbusse*. París: R. Roger y F. Chernoviz.

————. 1924. "La Nouvelle France et les anciennes colonies espagnoles", *Revue d'Amérique Latine*. 3(vii): 97.

————. 1942. "De Zaldumbide a Carranza", *Revista de las Indias*. 40: 267-273.

————. 1960-1961. Humberto Toscano (sel.), *Páginas de Gonzalo Zaldumbide*. T. i, Quito: Departamento Editorial de Educación.

————. 1961. Humberto Toscano (sel.), "Ventura García Calderón ha muerto", *Páginas de Gonzalo Zaldumbide*. T. ii, Quito: Departamento Editorial de Educación.

ÍNDICE

Presentación 7

I. Oscar Wilde y los modernistas iberoamericanos en el cruce de caminos cultural-finisecular 15

El contacto americano 17

El París de los simbolistas 31

II. La Italia de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y José Carlos Mariátegui, 1900-1921 51

I 53

II 61

III 64

III. Del esplendor parisiense al olvido chileno.Andrée Alphonse a la sombra del poeta modernista Francisco Contreras 75

IV. Gonzalo Zaldumbide frente a Dios: entre Nietzsche, D'Annunzio y Barbusse 105

Bibliografía 133

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Martín Gerardo Aguilar Sánchez,
Modernistas hispanoamericanos.
Interacciones y transferencias culturales
(1881-1933) de Rogelio de la Mora Valencia
se terminó de imprimir en agosto de 2022,
en Editorial Ducere, s. a. de c. v., Rosa Esmeralda 3 bis,
col. Molino de Rosas, cp 01470, Ciudad de México.
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Angélica María Guerra Dauzón.
Maquetación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.

Esta obra constituye un análisis riguroso y ricamente documentado sobre diversos aspectos que caracterizaron a las transferencias culturales establecidas entre autores hispanoamericanos como José Martí, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Francisco Contreras, Gonzalo Zaldumbide y José Carlos Mariátegui, entre otros, y simbolistas y decadentistas europeos como Oscar Wilde, Gabriel D'Annunzio, Henri Barbusse, Remy de Gourmont, así como Nietzsche y Gramsci. Durante el siglo XIX son relevantes dichas relaciones, interacciones e influencias culturales en el dominio literario y artístico, las cuales se suscitan en diferentes circunstancias y escenarios en España, Francia, Italia, donde los escritores hispanoamericanos asimilan ideas, valores, textos y modos de pensar extranjeros.

El autor revisa los contextos históricos y literarios de los espacios culturales –tanto de recepción como de partida– en cuestión, con la finalidad de entender la naturaleza, el funcionamiento y la intensidad de los contactos entre modernistas hispanoamericanos y sus pares simbolistas y decadentistas europeos, así como esclarecer las condiciones simbólicas y materiales en las que dichos contactos se dan.

ISBN 978-607-8858-20-0
9 786078 858200 >

65 AÑOS EDITORIAL UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Universidad Veracruzana
Dirección Editorial